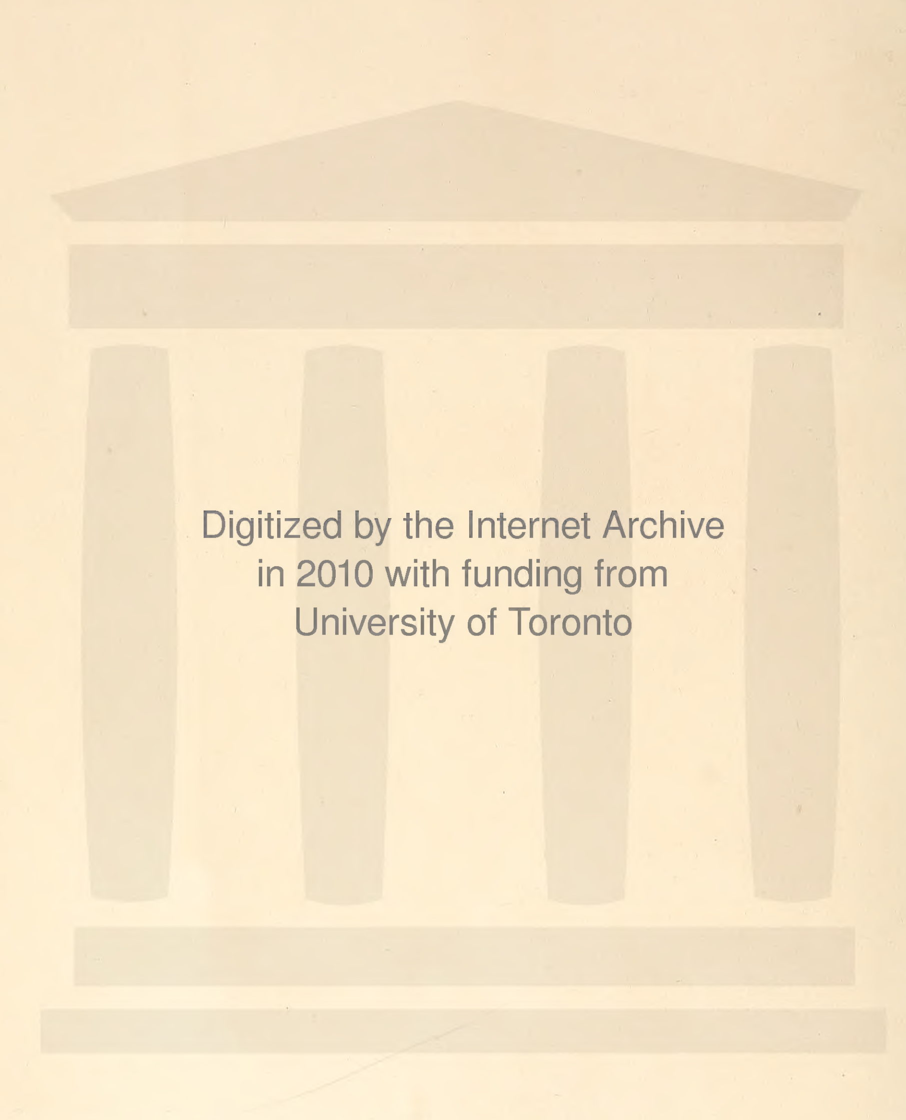


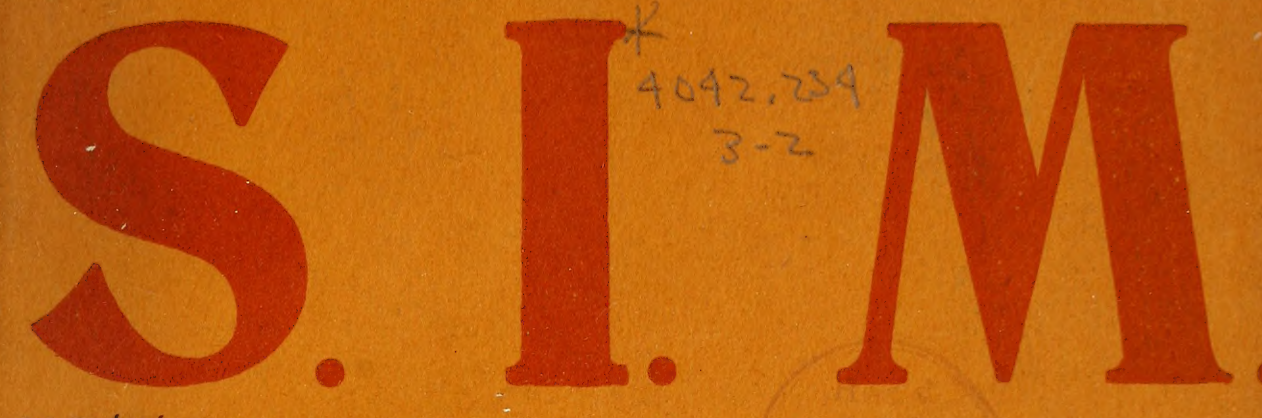

No. 4042.234
Y.3-2
THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
OMNIVM LVX CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878



° ANNÉE N° 7 15 Juillet

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE L



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

DANS CE NUMÉRO :

TÉLÉPHONE 222-65

IMP. ART. L.-M. FORTIN & Cie
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

TÉLÉPHONE 222-65

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IX[e]) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (*suite*)

Pour Piano à 4 mains

BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann	—	6	25
CAETANI, R., op. 10 Suite	—	5	35
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie	Net	9	50
COOLS, E., symphonie	—	10	»
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I..	—	8	15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 *A la bien aimée*.	—	3	15

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à..	—	5	»
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol..	—	2	»
— *le même*, simplifié en sol..	—	2	»
FRANCK, César, *Les Plaintes d'une Poupée*..	—	1	50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque..	—	2	»
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude. 5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie 10 Menuet.			
SAUER, E., Prélude érotique..	—	2	50
— Tarentelle fantastique	—	2	»
SCHÜTT, Ed. op. 76 *Doux moments*. 1 en *la* bémol, 2 en *fa*. Chaque..	—	2	»
— op. 77 *Au Village et au Salon*			
1 Dans la prairie, polka-humoresque..	—	2	50
2 A mon amour, poésie-valse	—	3	75
— op. 78 *Amourettes* (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée. Voilà tout).	—	5	»
TOVEY, D., op. 15 Concerto en *la* maj..	—	7	50

Pour Chant et Piano :

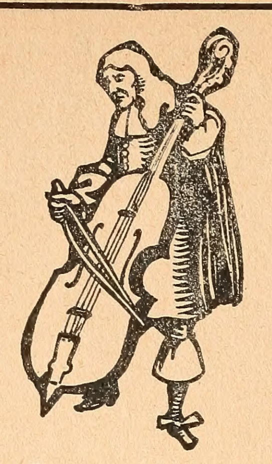
BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque	—	3	75
DELUNE, Fl. L., *Les Cygnes* (avec accomp. de Violoncelle)	—	3	»
DVOŘÁK, A., *Quand ma vieille Mère* (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque..	—	2	»
ELGAR, *Salut d'amour*, deux tons, chaque	—	1	50
FABRE G., *Dimanche*	—	1	75
HUMPERDINCK, E., *La Veillée de l'Amant* (Berceuse). Adaptation de G. Montoya.	—	1	50
LEMAIRE, G., *La Tabatière*..	—	2	»
MARTI-ESTEBAN, *Chanson Rêvée*	—	1	75
— *Mon livre d'amour*	—	1	75
SACHS, Léo, *Retour à la bien aimée* (Trad. Mad. Chevillard)	—	1	35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, .. 1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque	—	2	25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU .. .. — 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues



PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAITRE:

LE TRÉSOR D'ORPHÉE

D'ANTOINE FRANCISQUE

transcrit pour piano à deux mains

par H. QUITTARD

Volume in-4° de 100 pages

SOUS PRESSE :

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état-civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris, de 1537 à 1650.

H. EXPERT. — Trente-et-une chansons musicales imprimées par Pierre ATTAINGUANT (1529) (Fiches Bibliographiques).

*Le prix de l'Abonnement est de **cinq francs** par an, chaque ouvrage pris séparément coûte **cinq francs** soit **quinze francs** la série complète au lieu de **cinq francs**.*

EN PRÉPARATION :

H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat. Vm71862.)

H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.

M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.

P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen-âge.

— Eléments d'iconographie musicale du Xe au XVIe siècle.

A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.

H. DE CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées aux Archives Nationales.

L. DE LA LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVIIe et XVIIIe siècles (Série O1 des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE, H. EXPERT, L. DE LA LAURENCIE. CH. MALHERBE, E. POIRÉE. G. PROD'HOMME, R. ROLLAND.

Adresser les demandes de renseignements, les bulletins de souscription et le montant de l'abonnement à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés l'orsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles. (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). 1 70
» » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gauthier). » 2 50
Dupont (G.) Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur. » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate à quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »
Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. *Net.* 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en la ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie. en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue *la* min. (de J.-S. Bach). » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1er Livre des 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol* en 4 parties » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

AGENCE DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS
- France, *un An*.. .. .. 10 francs
- Etranger, *un An*.. .. .. 12 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Curtil, boul. St-Germain.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse: Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : Breitkopf et Hartel.
Berlin W. 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16th Street.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘÁK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ } chaque .. .. — 2 »
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE. W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOÓR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *ut* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica .. .. — 12 50



L'HUMANISME MUSICAL EN FRANCE AU XVIe SIÈCLE

II. — LA MUSIQUE « MESURÉE A L'ANTIQUE » (1).

1° ÉTUDE HISTORIQUE.

Les vers mesurés, tels que les a connus le 16e siècle, ne demeurent vraiment intéressants pour nous que lorsqu'ils sont unis à la musique. C'était d'ailleurs leur destination naturelle, puisqu'il s'agissait de restaurer le lyrisme de l'anquitité. Et, en fait, si les vers mesurés sans musique avaient été froidement accueillis, les vers mesurés en musique furent généralement admirés. C'est que, transfigurées par la musique, ces inventions pédantesques étaient devenues de véritables œuvres d'art, tour à tour nobles ou charmantes. D'Aubigné, qui n'a qu'une médiocre confiance dans la poésie mesurée, déclare expressément : « Il est certain que ces vers se marient mieux

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 avril 1907. Cette expression est calquée sur celle de Vauquelin de la Fresnaye (*Art Poétique*, II, 847) qui, suivi en cela par M. Expert, parle de « vers mesurez à l'antique ». On peut maintenir « à l'antique » pour éviter toute confusion, car on appelle quelquefois « musique mesurée » (*musica mensurata, cantus mensurabilis, Mensuralmusik*) la musique proportionnelle en général. Toutefois, cela posé, il nous arrivera, dans cette étude, de dire « musique mesurée » tout court. C'est d'ailleurs le terme que l'on trouve couramment dans les préfaces ou les odes dédicatoires des partitions de cette musique (v. le titre des vers mis en tête des « *Pseaumes* » de Le Jeune et, dans *Le Printemps* du même auteur, une *Préface sur la musique mesurée* ainsi qu'une ode de O. de La Noue *sur la musique mesurée de Claudin Le Jeune*).

que les autres avec le chant : et c'est pour quoy j'ay escrit au commencement de la musique mesurée du Jeune un épigramme qui finist :

L'un se joinct par violence,
L'autre s'unist par amour... » (1).

Et il dit ailleurs (2) « que tels vers de peu de grace à les lire et prononcer, en ont beaucoup a être chantés ». Pour Deimier, qui est nettement hostile aux vers mesurés, ce genre de poésie n'a d'autre excuse que la musique : « ..... c'est pour la seule considération d'un bel air, que l'on peut faire quelque chanson en ces façons de vers mesurez à la Grecque et à la Romaine» (3). Bien plus, l'expression « vers mesurés » est parfois employée pour désigner les œuvres musicales composées sur ces vers (4).

Les œuvres mesurées de Baïf étaient, pour la plupart, destinées au chant, et n'ont guère paru qu'en partitions musi-

(1) Lettre à M. Certon (I, 455-456). L'épigramme est reproduite en fac-simile par M. Expert dans son édition des « *Pseaumes* » de Le Jeune. A la suite de ce passage se trouve l'anecdote suivante, très significative : « Le sieur Payot pour me faire bonne chair convia tous les musiciens des Princes, soit de chambre, soit de salette, et ce qu'il y avait de plus excellent dans Paris. Il me souvient qu'estant ouillez de la grande quantité de pièces et de la longueur du concert, nous nous retirasmes auprez du feu. Le Président Lescalopier, et quelques Conseillers qui estoient venus passer l'aprez-soupée, pensants à leur retraitte, oûyrent commencer une pièce de nos Saphiques, ils recoururent à la table comme à une nouvelle douceur. Certes cela vient des mouvements qui deviennent plus puissants quand l'estoffe ne contredict point à la façon, que ce qui est long ou bref à lamusique l'est aussy au subject ».

(2) III, 273.

(3) *L'Académie de l'Art. Poétique.* p. 31. — Voir aussi MERSENNE (*Harmonie Universelle* ; trait. de la comp. p. 393), qui dit, à propos des vers mesurés rimés ou non rimés : « Il y en a d'autres qui ont jugé qu'il estoit à propos de se servir de ces deux sortes de vers, à sçavoir des mesurez sans rime, lors qu'on les chante seulement en Musique, laquelle fait évanouir leur rudesse, et des mesurez rimez quand on les lit sans Musique ». v. *ibid.* p. 374 : « ..... il est certain que nostre langue Françoise est capable de faire toutes sortes de vers mesurez propres pour la Musique... »

(4) v. D'AUBIGNÉ, I, 455... « comme vous le pouvez voir... dans les vers mesurez de Claudin et mesmes en ceux de du Corroy » — Et. III, 274 : « ...Cet épigramme que Claudin a voulu mettre à la teste de son recueil de vers mesurés » C'est sans doute dans ce sens qu'il faut entendre l'expression " versus metrici " dans le passage suivant de Mersenne (*Quaestiones celeberrimæ in Genesim,* col. 1632) « Alia exempla Claudius Junior libro de versibus metricis suggerit, quem consulere poteris. » Il s'agit probablement d'un traité de musique mesurée, qui serait très précieux pour nous, mais dont je n'ai retrouvé aucune trace. Je signale le fait à l'attention des chercheurs.

cales (1). Les juger comme de simples productions littéraires serait un contresens et une injustice. Ce serait oublier aussi l'idée humaniste que nous avons déjà signalée à maintes reprises, et que Baïf nous exprimera une fois encore dans ces vers peu connus (2) :

Jadis Musiciens et Poètes et Sages
Furent mesmes auteurs : mais la suite des ages,
Par le tems qui tout change, a séparé les troys.

Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amener la coustume abolie,
Et les troys réunir sous la faveur des Roys.

D'ailleurs, l'année même qu'il publiait ces vers, Baïf fondait avec Thibaut de Courville l'*Académie de Poësie et Musique*, composée de *Musiciens* et d'*Auditeurs*, et spécialement destinée au développement du lyrisme mesuré. Cette institution avait un caractère nettement musical, comme le montre bien le principal article des statuts (3) : « Les musiciens seront tenus tous les jours de dimanche chanter et reciter leurs lettres et musique mesurees, selon l'ordre convenu par entr'eux, deux heures d'horloge durant en faveur des auditeurs escrits au livre de l'Académie... ». Les poètes dont on chante les vers sont avant tout ce que nous appellerions des librettistes, cette société est une sorte de conservatoire qui donne régulièrement des concerts (4), et il faut y voir l'origine de notre « Académie de musique », bien plutôt que celle de l'Académie française.

Notre dessein n'est pas de retracer dans le détail l'histoire

(1) Il faut en excepter la malencontreuse publication des *Etrênes*.

(2) C'est la fin d'un sonnet qui se trouve en tête de la *Musique de Guillaume Costeley* (1570). Reproduit en fac-simile dans l'édition Expert.

(3) v. MARTY-LAVEAUX (Notice sur Baïf, Appendice, p. lv). Les documents relatifs à l'Académie l'appellent souvent *Académie de Musique* tout court. Noter aussi que les membres de l'Académie sont désignés sous le simple nom de « Musiciens ».

(4) Un passage des lettres patentes (Marty-Laveaux, ibid. p. lij et lij) montre bien ce double caractère : « ...non seulement seroit une Eschole pour servir de Pépinière, d'ou se tireront un jour Poètes et Musiciens, par bon Art, instruits et dressez pour nous donner plaisir, mais entièrement profiteroient au public, chose qui ne se pourroit mestre en effet sans qu'il leur fust par les Auditeurs subvenu de quelque honneste loyer pour l'entretien d'eux et des Compositeurs, Chantres et Joûeurs d'Instrumens de leur Musique..... »

de cette institution (1), mais de l'examiner au point de vue particulier de l'humanisme musical. Rappelons toutefois quelques faits essentiels. Les lettres patentes sont de novembre 1570 Mais la nouvelle institution se heurta à l'opposition du Parlement et provoqua d'assez longs débats jusqu'au moment où, en février 1571, le roi mit fin à la discussion en ordonnant l'ouverture immédiate de l'Académie. Les séances et les concerts avaient lieu dans la maison même de Baïf, située « sur les fossés Saint-Victor-au-Fauxbourg » (2) où Charles IX, et Henri III dans les premiers temps de son règne ne dédaignaient pas de se rendre (3). Mais sous ce dernier prince l'Académie change bientôt de caractère : l'éloquence et la philosophie s'y

(1) v. l'intéressante étude de M. Frémy, *L'Académie des derniers Valois*, Paris, s. d. (1887), qui n'est pas sans lacunes pour ce qui est de l'histoire musicale, D'ailleurs les documents sont rares, car plusieurs manuscrits précieux provenant de l'Académie furent vendus par le fils naturel de Desportes et employés par des pâtissiers comme papier de pliage (v. Colletet, dans Marty-Laveaux, *ibid.* p. *lxj*).

(2) C'est-à-dire aux numéros 23 et 25 de l'ancienne rue des Fossés-Saint-Victor, qui a disparu au milieu du 19e siècle et qui n'est plus aujourd'hui qu'un prolongement de la rue Cardinal-Lemoine. Elle fut habitée dans la suite par les dames Augustines anglaises, qui la firent rebâtir en 1639, et c'est dans ce couvent qu'a été élevée George Sand. (v. Sainte-Beuve. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au* XVIe *siècle*, p. 422, n. 1, — Toutefois des lettres du roi, du 26 février 1572 (Coll. Clairambault, vol. 233, f. 2756) montrent que l'Académie se réunit aussi à l'hôtel de Meudon, propriété de Françoise de la Baume, dame de Carnavalet (v. De Ruble, dans son édition de l'*Histoire universelle* d'Agrippa d'Aubigné, t. v, p. 3, n. 3).

(3) v. Colletet (dans Marty-Laveaux, p. lxij). C'est sans doute à ces visites que Dorat fait allusion dans ce curieux sonnet qui se trouve à la fin de son hymne *Ad Divam Caeciliam* (1575), et qui est bien significatif de l'obsession humaniste :

Le thebain Amphion et le prestre de Thrace
Ont attiré les rocs par son mélodieux,
Ayant faict une lyre à l'exemple des cieux,
Qui par sept tons divers ses cadences compasse :

Aujourd'hui nous voyons un faict qui les surpasse,
Non un roc, mais un Roy, l'image des grands dieux,
Tiré de son Palais par l'effort gracieux,
D'un chant qui la douceur des antiques efface.

Arion d'un dauphin peut faire son navire,
Ramant de son archet : mais, que plus on admire,
Un roy, non un dauphin, on voit Seine passant.

introduisent et y supplantent la poésie et la musique (1). La direction de la compagnie passe de Baïf à Pibrac, l'« Académie de poésie et musique » devient l' « Académie du Palais », car les séances se tiennent dans le cabinet du roi, au Louvre, et l'on y voit Ronsard, philosophe malgré lui, prononcer par obéissance un discours sur cette question posée par le roi : « Quelles vertus sont les plus excellentes, les morales ou les intellectuelles ? » (2). Dès lors cette académie ne nous intéresse plus guère ; d'ailleurs la situation politique du royaume était peu favorable au développement d'une telle institution et donnait à la cour des préoccupations plus pressantes : aussi, en 1584, l'Académie avait-elle cessé d'exister.

La fondation de l' « Académie de poésie et musique » est un bel exemple de ce que nous avons appelé l'humanisme musical. L'idée grecque du rôle social de la musique est présente à l'esprit de Charles IX et se trouve abondamment exprimée en tête des lettres patentes, où il est dit : « que l'opinion

Thebes, Thrace, Lesbos, vantent leur vieille Lyre,
Paris se vantera, que chantant il ne tire
Ny rochers, ny dauphins, mais un Roy tres-puissant.

(Reproduit dans l'éd, des Œuvres de Dorat par Marty-Laveaux : appendice, p. lxxvij.)

(1) Pourtant la musique n'en fut pas complètement bannie : elle avait sa place à la fin des séances. Les réunions se terminaient souvent par des chants à quatre parties ou même par des ballets chantés, organisés par Baïf et par le musicien Mauduit (v. BRENET, *Jacques Mauduit*, tribune de Saint-Gervais, 1901, p. 102). Voir à ce sujet ce passage de Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, t. II, p. 493, qui montre combien, à plus d'un siècle de distance, ces tentatives musicales apparaissaient encore comme indissolublement liées à l'humanisme : «...il ne se fit plus de Balets ni de Mascarades, que sous la conduite de Baif et de Mauduit. Aussi leurs Récits et leurs Chœurs étoient ce qui s'y trouvoit toujours de plus divertissant, tant ils savoient bien accorder la mesure de leurs vers, et de leur Musique avec les pas et les mouvemens des Danseurs ; ce qui ravissoit à cause de la nouveauté : et jusques là même, qu'un Auteur qui vivoit alors dit qu'on commença à ne plus douter des effets admirables de la Poësie et de la musique ancienne, à l'égard des passions... Bien plus, il y en eut qui s'imaginoient que c'étoit avec une semblable musique qu'Orphée avoit charmé les bêtes et Amphion les hommes ; et qu'enfin, la Poësie rimée en quelque chant qu'on la pût mettre, étoit incapable d'arriver à ce haut point ».

(2) MARTY-LAVEAUX (ibid, p. xxxvj). D'Aubigné nous apprend clairement (*Hist. univ.* éd. de Ruble, t. V, p. 3) ce qu'était devenue l'Académie dès 1576 « C'estoit une assemblée qu'il (HenriIII) faisoit deux fois la sepmaine en son cabinet pour ouyr les plus doctes hommes qu'il pouvoit, et mesmes quelques dames qui avoyent estudié sur un problème toujours proposé par celui qui avoit le mieux faict à la dernière dispute ».

de plusieurs grands Personnages, tant Legislateurs que Philosophes anciens, ne soit à mépriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, dautant que la pluspart des esprits des hommes se conforment et comportent, selon qu'elle est ; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravez, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez » (1). C'est cette même idée qui dicte au Parlement son opposition, ou qui, tout au moins, lui sert de prétexte, car il craint que cette institution musicale ne « tende à corrompre, amolir, effrener et pervertir la jeunesse » (2). De plus, le but même de l'Académie, d'après la première phrase des Statuts (3) est « de remettre en usage la Musique selon sa perfection » et de renouveler « l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Métrique ». Si Charles IX donne sa protection aux « entrepreneurs » de l'Académie, c'est parce qu'ils ont travaillé « à remettre sus, tant la façon de la Poësie, que la mesure et reglement de la Musique anciennement usitée par les Grecs et Romains » et que l'Académie est le « meilleur moyen de mettre en lumière l'usage des Essays heureusement reüssis » (4). Enfin, il y avait comme une atmosphère d'humanisme dans le lieu de réunion de la Compagnie, dans cette demeure de lettré où « sous chaque fenêtre de la chambre on lisoit de belles inscriptions grecques en gros caractères tirées du poëte Anacreon, de Pindare, d'Homère et de plusieurs autres, qui attiroient agréablement les yeux des doctes passants » (5).

(1) Marty-Laveaux (*ibid*, lij). Comparez ces déclarations avec le fameux passage de la *République* de Platon (IV, 424, C) : « Nulle part on ne peut modifier les modes de la musique sans changer en même temps les lois les plus importantes de l'Etat ».

(2) *ibid.* liij.

(3) *ibid.* lv.

(4) *ibid.* p. lij. — Voir aussi Mersenne (*Quæst.*, col. 1684) « ...singulos totius imperij Christiani musicos... ad musicum certamen provocare decreverant, ut quispiam exploraret, num antiquae musicæ effectus revera exhiberent ». Et Vauquelin de la Fresnaye (*Art Poëtique*, II, 847-848) :

Allians à leurs vers mesurez à l'antique
L'artifice parlant de la vieille Musique.

(5) Colletet fils, d'après Sainte-Beuve. Cité par Marty-Laveaux (*Notice*. p. xxx).

Les « travaux » de l'Académie consistaient naturellement dans l'exécution de chants mesurés à l'antique. C'était sa fonction essentielle et sa raison d'être. Dès sa fondation l'Académie avait un répertoire, puisque depuis trois ans Baïf et Courville travaillaient ensemble et avaient « desja parachevé quelques essays de Vers mesurez mis en Musique, mesurée selon les lois à peu près des Maîtres de la Musique du bon et ancien âge » (1).

Ce répertoire s'accrut rapidement grâce aux efforts réunis de Baïf et de ses musiciens : ce sont les « petites chansonnettes » qui,

Ecrites en vers mesurez,
Courant par les bouches des Dames,
Ebranlent les rebelles ames
Des Barbares plus assurés. (2)

Ce sont les Psaumes, dont Baïf avait achevé la rédaction complète en 1573 et dont Vauquelin de La Fresnaye nous rapporte le succès lorsqu'il rappelle à Henri III (3)

Les chants et les accords, qui vous ont contenté,
Sire, en oyant si bien un David rechanté
De Baïf et Courville.....

Ces œuvres, monopole de l'Académie, étaient jalousement conservées manuscrites par les « académiciens », ce qui explique que certaines aient été perdues et que les autres aient été généralement imprimées après la disparition de l'Académie. Un article des Statuts ne laisse aucun doute à ce sujet : « Jureront

(1) *Lettres patentes*. Dans Marty-Laveaux (ibid. p. lij). — Voir aussi ces vers de Baïf, (III, 2) publiés seulement en 1573 :

Nous avons la musique preste :
Que Tibaud et le Jeune apreste,
Qui leur labeur ne deniront :
Quand mon *Roy* benin et sa mere
Et ses Frères, d'un bon salere
Nos beaux désirs enhardiront.

(2) Baïf, III, 2. — Inspirées tour à tour, pour les paroles, d'Anacréon et de Pétrarque, elles ne sont pas sans analogie, pour ce qui est de la forme musicale, avec les *frottole* ilaliennes que Petrucci, l'Alde de la musique, avait publiées au début du XVI[e] siècle.

(3) *Art Poëtique* (II, 574). Cité par Marty-Laveaux (*Notice*, xxvij). Aux Psaumes en vers français mesurés, il faut ajouter des psaumes en vers latins classiques. On en possède plusieurs, mis en musique par Le Jeune, par Mauduit et par Du Caurroy. Nous les retrouverons au chapitre suivant, où ils nous fourniront quelques exemples instructifs.

les Musiciens ne bailler copie aucune des chansons de l'Academie à qui que ce soit sans le consentement de toute leur compagnie. Et quand aucun deux se retirera, ne pourra emporter ouvertement ou secretement aucun des livres de l'Académie, ne copie d'iceux, tant de la Musique que des lettres » (1).

Voici un passage important où Baïf lui-même nous renseigne sur les occupations de son académie : on y remarquera qu'il avait poussé le souci de restaurer le lyrisme grec jusqu'à joindre la danse à la poésie et à la musique (2).

Il vous pleut de m'ouir : Sire je vous ren comte
. . . .
Que c'est que nous faisions. Je di premier comment
En vostre academie on euvre incessamment
Pour, des Grecs et Latins imitant l'excellence,
Des vers et chants reglez decorer vostre France
. . . .
Apres je vous disoy comment je renouvelle
Non seulement des vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys
En usage leur dance : et comme j'en estoys
Encores en propos vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la demarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon..... (3).

Pour compléter cette imitation de l'art antique, il ne restait plus qu'à en faire revivre la plus haute et la plus complète manifestation, le drame musical des Grecs. L'Académie des derniers Valois y a certainement songé, et elle a failli faire à Paris ce que devait bientôt faire à Florence l'Académie du comte Bardi, créer l'opéra moderne. Baïf sentait bien que c'était là le terme de l'humanisme musical et il avoue expressément qu'il est « honteux » de ne l'avoir pas atteint :

Combien que honteux je confesse
Que bien loin davant moy je lesse
L'honeur des siècles anciens,

(1) Marty-Laveaux (*ibid.* p. lvj.). — En 1587, Le Jeune, dans la dédicace de ses *Meslanges* à Odet de la Noue (reproduite en fac-simile dans l'ed. Expert) nous apprend que« l'injure du temps » l'a retenu « de ne mettre en lumière aucune de ses Œuvres »; d'ailleurs il n'en avait demandé le privilège qu'en 1582, c'est-à-dire bien après la transformation de l'*Académie de poésie et musique* en *Académie du Palais*.

(2) En effet, chez les Grecs, la poésie lyrique. pour être « parfaite » (*teleia*) devait être chantée et dansée.—Ce sont ces ballets chantés et dansés sur le rythme des vers mesurés, qui devaient avoir tant de succès à la cour de Henri III.

(3) II, 229-230.

Qui ont vu les fables chantées
Sus leur scene representees
Aux teatres Atheniens. (1)

D'ailleurs, il est fort probable que, dans ses traductions de pièces antiques, auxquelles il continua de travailler après la fondation de l'Académie (2), les chœurs étaient destinés à être chantés. Et, lorsqu'en 1567 Baïf avait fait jouer sa comédie du *Brave*, librement imitée de Plaute, et qui ne contenait pas de chœur, il avait intercalé entre les différents actes cinq « chants» dont Ronsard, Baïf lui-même, Desportes, Filleul et Belleau avaient composé les paroles (3). Tout porte à croire que Baïf a connu et peut être imité, dans cette Académie, « où tous les Musiciens étrangers étoient bien reçus pour y concerter » (4), les essais qui étaient tentés à Venise, dans sa ville natale, et qu'il avait pu apprécier lui-même lors de son voyage en Italie (5). Mais c'étaient là des intermèdes et non un drame ; en outre c'était de la poésie rimée et non plus des vers mesurés. Le drame en vers mesurés et chantés ne fut pas composé. Pourtant s'il faut en croire Sauval (6), il faillit l'être ; et, chose curieuse, il faillit l'être dans les derniers jours de cette « Académie du Palais » où la musique ne jouait qu'un rôle secondaire. Mais la mort de Pibrac (1584) et les troubles du royaume empêchèrent la réalisation de ce projet.

(1) III, 2.

(2) Dans les vers *Au roy* (II, 230), au milieu du passage sur l'Académie, Baïf nous apprend que, sur le désir de la Reine mère, il « essaye »

.....la grave tragédie
D'un stile magesteux, la basse Comédie
D'un parler simple et net.

(3) v. III, 380-383. Cet usage datait des premières tentatives dramatiques de Jodelle. V. le prol, de l'*Eugène* (I, p. 15)

Mesme *le son qui les actes separe*
Comme, je croy, vous eust semblé barbare,
Si l'on eust eu la curiosité
De remouller du tout l'antiquité.

(4) Titon du Tillet, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681. *Le Parnasse françois*, éd. 1732, p. xlij.

(5) On lit dans Menestrier (Table des matières) : « Baïf tente le premier ces actions en Musique » ; et, p. 166 : « ..... mais s'étant contenté de chant mêlé à la Poësie, sans y joindre les autres Ornemens des Opera de Venise, il ne fit pas de grands progrès ».

(6) t. II, p. 493 : « on ajoute que, sans les troubles qui survinrent, Mauduit et Baïf auraient fait représenter une pièce de Théatre en Vers mesurés, à la façon des Grecs ».

Nous savons assez peu de choses précises sur les compositeurs qui mirent les vers mesurés en musique. Il n'est pas douteux que Baïf lui-même n'ait eu un sens musical assez développé, et même un certain talent de luthiste, ce qui d'ailleurs n'était pas rare parmi les poètes de cette époque. Mais il n'est pas sûr qu'il ait composé des œuvres musicales (1). Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans ses vers que l'on peut trouver quelques renseignements sur les musiciens des vers mesurés, et notamment dans une curieuse pièce en strophes saphiques, que Mersenne nous a conservée (2) et qui mérite d'être intégralement reproduite :

Kompagnons féton se jour ou je nâki
Dans le sein de flôs adriens ; é çanton
Kelke çant plezant ki après mil an soét
Ankore çanté.
Jour natal marké de Baïf, ki lessa
Les chemins fraiés, é premier dekouvrit
Un nouveau santier, à la France montra
L'antike çanson.
Kant d'an hôt poussé de Tibôt s'akosta
Chant' ré (*sic*) Komposeur ki premier davan tous
An la dans' apres é *du for* é *Klôdin*
Ozéret antrér.
For, ki son dous lut maniét savanmant,
Klôdin ô bel art de la musik' instruit,
Ont d'accors çoézis onoré de se vers
Les mezurés çans.
Las ! *Tibôt* n'êt plus : é *du for* davan-lui
Nous kita, lessant nos ouvrages nessans,
Puisset les anfans de Tibôt, é Klôdin
Louvraj ' akonplir.

(1) Fétis (*Biogr.* I, 218), après De Laborde (*Essai*, IV, 11) lui attribue : 1° Une *Instruction pour toute musique des huit tons, en tablature de luth.* 2° une *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne.* — 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique.* — 4° Deux livres de *chansons à quatre parties.* De ces quatre œuvres, les trois premières sont de A. Le Roy. Et la quatrième, jusqu'à présent introuvable, a dû être l'objet d'une confusion analogue. (v. Brenet, *Jacques Mauduit*, p. 103). Toutefois une pièce des *Airs de différents Autheurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (3e livre, p. 65-66) est intitulée *Vers mezurés de Baïf.*

(2) *Quaest.*, col, 1686. — Cette pièce a été déjà citée par notre savant confrère Michel Brenet dans son importante étude sur Jacques Mauduit (p. 104) où nous avons puisé bien des renseignements précis et intéressants. Baïf la composa pour un anniversaire de sa naissance, mais non en 1571, comme le prétend Mersenne, puisqu'il y est fait mention de la mort de Courville, postérieure à 1580. — J'ai conservé, autant qu'il se pouvait, l'orthographe phonétique de Baïf, qui est généralement compréhensible (pour les mots comme *çantons*, *çant*, lisez : *chantons*, *chant.*)

Mes vesi Moduit à la Muze bien duit
Dous de meuz é dous a mener le konçant
Déz akors suivis brev' é longue markant
D'un bat ajansé.
Tant ke dans mon keur me battra mon ésprit
L'euvre poursuivré : vouz amis d'Apollon
L'antrepriz ' eidés : an oneur é plezir
L'euvre se parfét.

Joachim Thibaut, dit Cornille ou de Courville fut, on l'a vu, le collaborateur de la première heure ; c'est lui qui, trois ans avant la fondation de l'Académie, entreprit avec Baïf l'œuvre commune, et c'est même peut-être lui qui donna au poète l'idée de composer ses vers mesurés (1). Il avait le titre de joueur de lyre du roi, comme le montre un don que lui fait Charles IX en 1572 (2). Fabrice Marin de Gaëte en 1578 (3), nous dit avoir « fréquenté l'escole de Messieurs de Courville et Beaulieu, l'ung Orphée l'autre l'Arion de France..... Car ilz ne sont seulement excelents aux recits de la Lyre, mais tres-doctes en l'art de Musique ». Et, détail curieux, il ajoute : « suivant leurs avertissements et bons avis, J'ay corrigé la plupart des fautes que j'avoy pu faire en n'observant les longues et breves de la lettre ». Nous retrouvons Thibaut figurant en 1580 parmi les « officiers domestiques du roi » ; il mourut avant le 2 juin 1585, date d'un don octroyé par Henri III à sa veuve (4).

Ses compositions musicales (5) paraissent être perdues,

(1) C'est du moins ce qui ressort du passage (II, 461) déjà cité plus haut, où Baïf parle de Courville :

Qui me fit pour l'art de musique
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurés inventer.

(2) CIMBER ET DANJOU, *Archives curieuses de l'Histoire de France*, t. VIII, p. 355. (Cité par BRENET, *Jacques Mauduit*, p. 103). Mais je ne crois pas que la phrase « pour chanter à plusieurs voix des vers en *rithme* et musique » fasse expressément allusion à la musique mesurée. Car le mot « rithme », dans la langue du 16e siècle, est au contraire le plus souvent synonyme de rime.

(3) Dans la préface des *Airs mis en musique*.

(4) BRENET, *ibid.* p. 103-104.

(5) Je ne connais de Courville que trois Airs de cour, mentionnés par Brenet (p. 104, n. 3) et publiés en 1614 dans le 5e livre des *Airs de différents Autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille;* quelques autres (la partie de ténor seulement) dans les *Airs* de Marin; et un rechant à trois pour *La Guerre* de Claude Le Jeune, dans les *Airs* mesurés (liv. I, f. 36, de l'édition de 1608, Paris, Pierre Ballard, in-8° oblong).

ainsi que celles de Du Faur. Celui-ci nous est encore moins bien connu. Cependant on ne doit pas le confondre avec Gui Du Faur de Pibrac, le directeur de l' « Académie du Palais » comme on a été tenté de le faire (1). Nous savons pertinemment par deux pièces de Baïf qui lui sont dédiées (2), qu'il se nommait Jacques Du Faur, et que vers 1573 il « quitta » Paris pour retourner sur les bords de la Garonne, qui paraissent être son pays d'origine.

On connaît un peu mieux Claude Le Jeune (3), et surtout on possède une grande partie de son œuvre musicale. Il naquit à Valenciennes, probablement vers 1530, fut « compositeur de la chambre du roy » et, en 1598, « maître de la musique du roy », collabora au « Ballet de la Reine » en 1581 et mourut en 1600 (4). Le Jeune est un des plus illustres musiciens français du 16e siècle (5), et mériterait une étude spéciale. Tour à tour archaïsant et novateur, son étonnante variété de style et la richesse de son inspiration le placent au premier rang des maîtres de son époque. Ses œuvres, restées manuscrites jusqu'à la disparition de l'Académie, parurent de 1585 à 1610 (6). La musique mesurée y tient une grande place : M. Expert nous a déjà rendu tout un livre de « pseaumes mesurez » et un recueil de chansonnettes de Baïf dont presque toutes étaient perdues pour l'histoire littéraire si la musique ne nous les avait conservées. Ce dernier recueil, intitulé « le Printemps » est un des

(1) Brenet, (*ibid.* p. 135, n. 2).

(2) III, 29-36 et IV, 347-348. V. la note que j'ai publiée à ce sujet dans la *Revue Musicale* du 15 mai 1906 (p. 226-228).

(3) v. Fétis *Biogr.*, et Bouton, *Esquisse biographique et bibliographique sur Claude Lejeune* (Valenciennes 1845), essai superficiel (il n'est même pas fait mention de l'Académie) et composé en grande partie d'après Fétis.

(4) Il fut inhumé à Paris le 26 septembre 1600, dans le cimetière protestant de la Trinité rue Saint-Denis (Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II,66)

(5) Artus Thomas (Commentaires sur *Philostrate*, Paris, 1611, p. 282) dit que Le Jeune « a, sans faire tort à aucun devancé de bien loin tous les musiciens des siècles precedens » Et il ajoute : « il fut chanté un air (qu'il avoit composé avec les parties) aux magnificences qui furent faites aux nopces du feu duc de Joyeuse lequel comme on l'essayait en un concert qui se tenoit particulièrement, fit mettre la main aux armes à un gentilhomme qui estoit là present, et... il commença à jurer tout haut, qu'il luy estoit impossible de s'empescher de s'en aller battre contre quelqu'un ; et... alors on commença à chanter un autre air du mode sous-Phrygien qui le rendit tranquille comme auparavant ». v. aussi *ibid.* p. 286 ; et Mersenne (*Harm* ; p. 61 du livre VII des Instruments).

(6) Elles ont été rééditées en partie par M. Expert.

plus beaux spécimens de la musique mesurée sous sa forme mondaine et hautement artistique. Autant et plus que Courville, Le Jeune a été par excellence le musicien de l'Académie, le musicien de Baïf (1).

Jacques Mauduit (2), né en 1557, ne put guère prendre part, comme compositeur, aux séances de la première Académie ; mais il joua un rôle important dans l'*Académie du Palais*, où il faisait exécuter ses compositions à la fin des séances (3). Aussi vient-il le dernier dans l'énumération que fait Baïf de ses collaborateurs. Il mit en musique des psaumes mesurés de Baïf (4) et publia en 1586 un recueil de chansonnettes mesurées du même poète, dont quelques unes ne se retrouvent plus que dans sa partition (5). Il composa une *Messe de Requiem* pour les funérailles de Ronsard et sauva de la destruction pendant la guerre civile les œuvres manuscrites de Baïf et de Le Jeune. On le retrouve en 1617 dirigeant, dans une mascarade de cour un concert composé « de soixante et quatre voix, vinct-huict violles, et quatorze luths (6). » Il mourut en 1627. S'il faut en croire Mersenne (7), il avait composé des traités, aujourd'hui perdus, sur la rythmique et sur la « manière de faire des vers mesurez de toutes sortes d'especes en nostre

(1) On peut le voir par l'épigramme (IV, 3) où Pasquier (t. I, col. 1179) associe dans un commun éloge le musicien et le poète : « Ad Janum Antonium Baïffum et Claudium Junium.

Edit molliculos Baïffus igneis,
Addit Junius his melos canorum :
Clarus Musicus hic. et is Poëta,
Molleis versiculi, melos suave,
Alit mellifluam melos Pœsim,
Viret mellifluā melos Poësi.
Hem, quis vestrum erit alterutri Achilles,
Hem quis vestrum erit alterutri Homerus ? »

(2) v. MERSENNE, *Harm.* (p. 63-65 du livre VII des Instruments) Brenet *Jacques Mauduit* (1557-1627) (Tribune de Saint-Gervais, 1901).
(3) v. plus haut, p. 5, n° 1.
(4) v. MERSENNE, *Quæst.*, col. 1633-1664, et ,en marge de la colonne 1663, « Psalmos omnes a Joanne Antonio Baïfio tam latinis, quam Gallicis versibus redditos..., brevi accipere poteris, si eos petas a Jacobo Moduito Musico celeberrimo, et hujusce nostrae Musicae auctore præcipuo, qui eos exornavit, et in lucem, cum voluerit, proferet »
(5) Réédité par M. Expert en 1899.
(6) *Ballets et mascarades de cour*, éd. Paul Lacroix, Genève, 1860-1870 (II, 102).
(7) *Harm.* (Instruments, VII, 65).

langue pour donner une particulière vertu et energie à la melodie » (1).

Après la disparition de l'Académie, le grand musicien Eustache Du Caurroy (1549-1609) (2), pour qui Henri IV créa en 1599 la charge de surintendant de la musique du roi, ne dédaigna pas de composer de la musique mesurée (3). Pendant longtemps il avait été hostile à cette forme d'art : mais, après avoir conduit un concert où un psaume mesuré de Le Jeune fut chanté par « près de cent voix de tout le choix de Paris », il fut pris d'émulation et il « mit le mesme Pseaume de Saphiques en musique et en lumière, toutesfois sans effacer le premier » (4). Il fallait vraiment que cette musique mesurée eût une réelle valeur et fût autre chose qu'un exercice de pédant pour qu'elle produisît cette impression sur un artiste qui, selon Mersenne et Du Perron, était le plus grand musicien français de son temps (5).

(1) Peut-être faudrait-il ajouter aux noms des musiciens de l'Académie celui de Costeley. Celui-ci, en effet, semble s'être proposé en 1570 de collaborer avec Baïf, comme l'indique le sonnet suivant de Baïf, imprimé en tête de la *Musique de Guillaume Costeley* (1570) et reproduit en fac-simile dans l'éd. Expert :

Soyent tes chants, Costeley, l'avant jeu gratieus
Des nombres anciens qu'avec toy j'ay courage
Pour un siècle meilleur de remettre en usage,
Si n'en suis detourbé par la force des cieus.

Si Tibaud Courviloys au chant delicieus,
Qui receut d'Apollon la grand' lire en partage ;
Si le docte Claudin, si l'honneur de notre age,
Tant d'esprits ne me sont de leur aide envieus

Or envie tai toy gromelant ne murmure
Que ces belles chansons naissent hors de saison :
Elles ne creignent point, Maligne, ton injure.

Les homes vertueus d'une ame debonnaire
Malgré toy les louront avec juste raison,
Come un dous réconfort en un temps de misere

Mais il renonça probablement à son projet, car Baïf ne parle plus de lui, et nous ne connaissons aucune musique mesurée de sa composition.

(2) v. Fétis (*Biogr.*) et Lhuillier. *Note sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, Meaux, 1870 (p. 4-5).

(3) v. les *Mélanges* (1610), en partie réédités par M. Expert.

(4) D'Aubigné, III, 273.

(5) Mersenne (*Harm.*, Instrum., VII, 61), après avoir parlé de Le Jeune, ajoute: « Mais entre tous les François qui se sont employez à cet Art, il semble que du

C'est en 1610 que paraissent les *Meslanges* de du Caurroy, qui contiennent ces airs mesurés. D'ailleurs, pendant ces premières années du 17ᵉ siècle la musique mesurée semble renaître grâce à la publication posthume des œuvres mesurées de Claude Le Jeune par sa sœur Cécile. En 1603 paraît *Le Printemps*, recueil de chansonnettes mesurées (1). En 1606, ce sont les *Octonaires de la vanité et inconstance* du monde, réédités en 1610-1611 et en 1641 (2). Pendant cette même année 1606 paraissent les *Pseaumes en vers mezurez mis en Musique* (3). Enfin, en 1608, Cécile Le Jeune publie une dernière œuvre de son frère, les deux livres d'*Airs à III. IIII. V. et VI parties* (4).

Il y eut donc là un mouvement artistique considérable, qui se prolongea assez avant dans le 17ᵉ siècle. On en soupçonnera toute l'étendue et toute la portée si l'on songe que M. Henry Expert, qui s'est voué avec une admirable constance à l'exhumation de la musique du 16ᵉ siècle, ne nous a pas encore rendu la moitié des œuvres de musique mesurée. Toutefois, les œuvres déjà publiées permettent d'apprécier les caractères originaux de ce genre de musique.



Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint... ». Et Du Perron (*Perroniana*, p. 57) dit de même : « Du Caurroy a grand art. Il estoit grand personnage, c'est le meilleur des François qui ont écrit en musique ».

(1) Edition moderne par M. Henry Expert (Paris, Leduc, 1900-1901, 3 vol. in 4°) dans la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

(2) v. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, 1878-1879 (II, 73). Le Jeune, dans ces compositions, s'attache à représenter chacun des douze modes ecclésiastiques. M. Henry Expert en a reproduit des extraits dans son *Anthologie chorale*.

(3) Edition moderne par M. Henry Expert (Paris, Leduc, 1905-1906, 3 vol. in-4°).

(4) Cet ouvrage contient de nombreuses pièces du *Printemps*, reproduites avec de légères variantes, et plusieurs morceaux curieux, entre autres une grande composition (livre I, f. 34 v°-f. 49) intitulée *La Guerre* (Chant héroïque, Sortie, Encouragement, Mêlée, Victoire), et qui rappelle l'œuvre analogue de Janequin. Les airs du premier livre sont écrits dans les six premiers modes, ceux du second livre dans les six derniers. « Il y a longtemps, dit la Préface, que l'Autheur les a composés ».

2° ÉTUDE TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE (1).

L'originalité de la musique mesurée réside dans son rythme. Les musiciens des vers mesurés n'ont pas prétendu innover dans le domaine de la polyphonie proprement dite, mais seulement y introduire les mètres de l'antiquité grecque et latine.

A cet égard, rien n'est plus instructif que la « préface sur la musique mesurée » qui se trouve en tête du *Printemps* de Claude Le Jeune (2), et qui mérite d'être citée tout entière (3) : « Les antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique, & Rythmique : l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves, & aigus, l'autre des tems briefz & longs. L'Harmonique a esté si peu cogneuë d'eux, qu'ils ne se sont permis d'autres consonances que de l'octave, la quinte, & la quarte : dont ils composoyent un certain accord sur la Lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effects merveilleux : esmouvans par icelle les ames des hommes a telles passions qu'ils vouloient : ce qu'ils nous ont voulu representer sous les fables d'Orphée, & d'Amphion, qui adoucissoyent le courage felon des bestes plus sauvages, & animoyent les bois & les pierres, jusques à les faire mouvoir, & placer ou bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a esté tellement négligée, qu'elle s'est perduë du tout, & l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non telz que ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veu que les antiens ne chantoient qu'à une voix, & que nous avons la melodie de plusieurs voix ensemble : dont quelques-uns ont (peut estre) descouvert la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y aporter remède, jusques à Claudin le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau ou elle avoit esté si long temps gisante, pour l'aparier à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art & tel heur, que du

(1) Une partie de ce chapitre a fait l'objet d'une communication au deuxième Congrès de la Société internationale de musique, tenu à Bâle en septembre 1906.

(2) Publié en 1603, après la mort de l'auteur , par sa sœur Cécile Le Jeune.

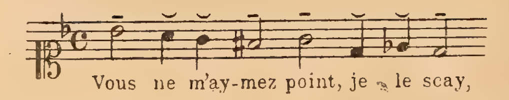
(3) Elle est reproduite en fac-simile dans l'édition Expert.

premier coup il a mis nostre musique au comble d'une perfection, qui le fera suyvre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs : la rendant non seulement egale à celle des antiens, mais beaucoup plus excellente, & plus capable de beaux effects, en tant qu'il fait ouyr le corps marié avec son ame, qui jusques ores en avoit esté separée. Car l'Harmonique seulle avec ses agreables consonances peut bien arrester en admiration vraye les esprits plus subtils : mais la Rythmique venant à les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il luy plait par la douce violence de ses mouvements reglés, toute ame pour rude et grossière qu'elle soit. La preuve s'en verra es chansons mesurées de ce Printemps, esquelles si quelques uns manquent a gouster du premier coup ceste excellence, soit pour la façon des vers non accoutumée, soit pour la façon de les chanter, qu'ils accusent plustost les chantres que les chansons, & atendent à en faire jugement jusques a ce qu'ils les chantent bien, ou qu'ils les oyent bien chanter à d'autres ». C'est donc le rythme de ce genre de musique qui fera l'objet essentiel de cette courte étude. Ce rythme suppose une sorte de *prosodie* musicale, calquée sur la prosodie des syllabes et il exprime ainsi par la musique la structure *métrique* du vers.

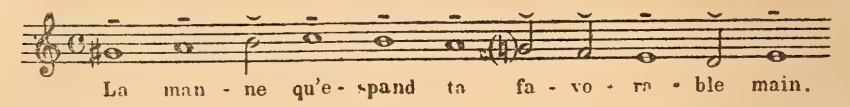
Pour ce qui est de la prosodie, rien n'est plus simple qu'une telle transcription. Bien plus, la copie a plus de précision que le modèle : le rapport (½) de la brève à la longue, si peu net et si souvent insaisissable dans les vers mesurés, est au contraire rigoureusement exprimé par les notes de la musique proportionnelle dans le *Tempus imperfectum.* La musique peut donner aux syllabes la quantité rigoureuse qui leur manquait ; et ainsi les objections qui valaient contre la prosodie flottante des vers mesurés ne portent plus dès qu'on a mis ces mêmes vers en musique en respectant la durée idéale de leurs syllabes.

Dans cette transcription, quels sont les deux types de notes choisis pour représenter la longue et la brève ? Les musiciens humanistes allemands, dans leur adaptation musicale des odes d'Horace, exprimaient la syllabe longue (-) par la semi-brève (𝅝) de la musique proportionnelle et la syllabe brève (◡) par la minime (𝅗𝅥). Dans la musique mesurée française, l'usage est différent : la syllabe longue est rendue par la minime (𝅗𝅥) et la syllabe brève par la semi-minime (𝅘𝅥).

Exemple : (1)



C'est du moins l'immense majorité des cas. Il faut noter toutefois quelques exceptions intéressantes. Il arrive, mais rarement, que la syllabe longue soit exprimée par une semi-brève (𝅝) et, la syllabe brève par une minime (𝅗𝅥) comme dans les compositions des humanistes allemands. Ex. : (2)



Quelquefois aussi, la longue et la brève, unies sous la forme du trochée (- ᴗ) sont traduites dans la musique par le groupe 𝅝 𝅗𝅥, de sorte que la longue vaut $\frac{2}{3}$ 𝅝 et la brève $\frac{1}{3}$ 𝅝.
Ex. : (3)





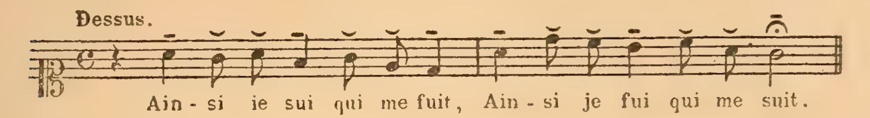
Enfin, on trouve la longue et la brève exprimées par des valeurs encore plus réduites, la longue par la semi-minime (𝅘𝅥)

(1) Mauduit *Chansonnettes* (éd. Expert, p. 45). Dans cette analyse purement rythmique, nous nous permettrons, pour l'instant, de ne citer qu'une des parties vocales. Toutes nos citations sont faites d'après l'édition Expert.

(2) Le Jeune *Pseaumes* (fasc. II, p. 24). — voir aussi. *id. Le Printemps* (fasc. I, p. 81).

(3) Le Jeune *Pseaumes* (fasc. II, p. 8), voir aussi p. 40. Ce procédé est relativement fréquent dans les *Octonaires* du même auteur, où la « proportion hémiole » intervient souvent au milieu de phrases à mesure binaire. Il serait préférable de dire ainsi les deux premiers vers de la chanson VI du *Printemps* (fasc. I, p. 45) que M. Expert a notés sans marquer le triolet.

et la brève par la « fusa » (♪) que l'on allait bientôt appeler plus couramment du nom de « crochue » ou de croche. Ex. : (1)



Il arrive parfois que des valeurs différentes se trouvent dans un même vers. Ainsi, dans l'hexamètre suivant de Le Jeune (2), la longue est traduite tour à tour par une minime et par une semi-minime :



Mais en somme ce sont là des exceptions, où l'on peut voir soit l'impatience du musicien soumis au rythme poétique, soit parfois une intention expressive (3). Il reste que généralement, dans la musique mesurée française, la longue est rendue par la minime, c'est-à-dire par notre blanche et la brève par la semi-minime, c'est-à-dire par notre noire.

(1) LE JEUNE *Le Printemps* (fasc. III, p. 32-33) voir aussi *ibid.* p. 42. Dans un passage du *Printemps* (I, p. 47) on trouve une longue valant ♩. devant une brève valant ♪ - . Mersenne reconnaît et approuve ces licences dans son *Harmonie universelle* (Trait. de la compos. p. 415). Les musiciens, dit-il, « ne sont pas obligés de faire toutes les syllabes longues d'une mesme longueur, car ils peuvent donner le temps d'une semi-brève, ou d'une minime, ou d'une noire, ou mesme d'une crochue aux syllabes longues, pourveu que dans une mesme mesure ou diction, ils usent des notes d'un moindre temps sur les syllabes brèves ». Il faut remarquer toutefois qu'au moment où Mersenne écrivait, la tradition de la pure musique mesurée était en train de se perdre, comme le montrent les exemples mêmes qu'il cite. D'ailleurs, une analyse plus détaillée, qui n'est pas de mise ici, pourrait montrer que l'usage des licences dans la musique mesurée varie avec les auteurs et avec les époques ; elles sont moins fréquentes dans Mauduit et dans Du Caurroy que dans Le Jeune, et pour l'œuvre même de ce dernier, un peu moins fréquentes (surtout les « proportions hémioles ») dans le *Printemps* que dans les *Pseaumes* et dans les *Octonaires*.

(2) *Le Printemps* (fasc. II, p. 76). — voir aussi *id. ibid*, p. 96, et *id. Pseaumes* (fasc. II, p. 40).

(3) Il semble bien que ce soit le cas de l'exemple précédent.

Comme les vers mesurés sont uniquement composés de longues et de brèves, l'invention rythmique serait nulle chez le musicien s'il était condamné à se servir seulement de blanches et de noires. En réalité il remplace souvent blanches et noires par leur monnaie : il peut faire chanter sur une même syllabe plusieurs notes de valeur moindre, dont l'ensemble doit valoir exactement la durée d'une blanche ou d'une noire. C'est ce que Mersenne (1) appelle assez joliment *crispaturæ vocum*, les frisures des voix. En voici un exemple, tiré du *Printemps* de Le Jeune (2) :



On voit la variété des combinaisons que peuvent former ces fioritures dans les différentes voix : non seulement elles ajoutent à l'intérêt du discours musical, mais elles arrivent parfois à produire de véritables effets expressifs. Dans le passage suivant de Le Jeune (3), le choix des ornements produit une délicieuse impression d'envol :

(1). *Quaest.*, col. 1568.

(2). fasc, II. p. 115. Ces ornements sont beaucoup plus fréquents chez Le Jeune que chez Mauduit, qui s'en tient souvent aux blanches et aux noires.

(3). *Le Printemps* (fasc. I, p. 13).



Ce n'est pas non plus par hasard, apparemment, que l'on trouve (1) à la partie de dessus, sur les mots *Cantabo lætus* cette floraison de notes qui fait songer aux « jubilations » grégoriennes :



La mélodie nue et vigoureuse s'opposant brusquement à ces ornements compliqués peut produire des effets saisissants. A la façon dont la phrase suivante (2) est traitée, il semble que l'auteur ait voulu opposer aux démarches tortueuses des médisants le geste rude et lourd de Dieu :



(1). LE JEUNE, *Pseaumes* (fasc. II, p. 51).

(2). LE JEUNE *Pseaumes* (fasc. II, p. 54). — L'introduction momentanée de la proportion hémiole produit parfois des effets de ce genre, soit fortuits, soit voulus. (Voir LE JEUNE *Pseaumes* fasc. II, p. 41 et p. 44, le traitement musical des mots *constitere conditi* et *cogitat perennia*).



Le musicien assujetti à l'observation de la prosodie retrouve ainsi une partie de sa liberté par la faculté d'orner plus ou moins le chant des différentes voix. Mais sous ces arabesques, la prosodie est respectée et les longues sont presque toujours exprimées par des blanches, les brèves par des noires.

Si cette prosodie musicale est relativement simple, la métrique soulève des questions autrement délicates. Comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec la mesure de la musique ? Et tout d'abord, quelle est cette mesure ?

C'est, presque sans exception, la mesure binaire (1), qui, battue plus ou moins lentement, est représentée dans la notation de la musique proportionnelle par un demi-cercle, sans barre ou barré, (C ₵). Il y a donc deux battues (*tactus*) dans cette mesure. L'unité de battue varie selon qu'on adopte la mesure de *tempus* ou la mesure de *prolatio*. La mesure de *tempus* a la durée d'une brève (𝅜) et chacune des deux battues vaut donc une semi-brève (𝅝). La mesure de *prolatio* a la durée d'une semi-brève (𝅝) et chacune des deux battues vaut donc une minime (𝅗𝅥). Cette dernière façon de battre la mesure est

(1) La mesure binaire (*imperfectio*) était de beaucoup la plus employée au 16e siècle : « quod vulgatissimum est », écrit Glarean en 1547. (Dodecachordon, p. 204). Sur la mesure binaire dans la musique proportionnelle, v. Bellermann *Die Mensuralnoten und Taktzeichen*, Berlin, 1858 (p. 57 et passim). — Le C sans barre exprime théoriquement l'*integer valor notarum* et le C barré signifie que toutes les notes perdent la moitié de leur valeur : La vitesse se trouve ainsi doublée. Mais au 16e siècle, où un plus libre élan artistique secoue les formules, cette distinction perd de sa rigueur, et le C barré désigne simplement un mouvement plus vif que le C. (v. Bellermann, p. 72).

de plus en plus courante au 16e siècle, surtout en France (1). La mesure était battue avec la main ou avec le pied, qu'on abaissait et qu'on levait à intervalles égaux (2).

L'examen des textes montre aisément que c'est la mesure de *prolatio* qui était employée dans la musique mesurée à l'antique, mesure valant une ronde, et décomposée en deux battues valant chacune une blanche. Nous savons d'autre part que la syllabe longue est traduite par une blanche, la syllabe brève par une noire. Cela posé, comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec les mesures de la musique ? Pour les vers dactyliques, anapestiques, ioniques, il n'y a pas de difficulté, puisque chaque pied métrique représente en musique une mesure juste ou une mesure et demie.

(1) D'après GLAREAN (*Dodecachordon*, p. 203-204), nous savons qu'en 1547, tandis que la mesure de *tempus* est encore répandue dans une grande partie de l'Allemagne, « ... alii mensuram ad prolationem referunt, ut totius hujus negotii elementum. *Quem modum magna Galliae pars observat* et hercle addiscentibus est expeditior. Ita tactus fiet ad semibrevis mensuram. » Et en 1577, dans son *De Musica* SALINAS, soutenant que la battue doit être indivisible, constate l'usage général de la mesure de *prolatio*, et nous apprend qu'à son époque il n'y a pas d'unité de battue inférieure à la minime. Voici ce passage très important pour la question qui nous occupe : «...Tempus (ici la battue de la plus petite mesure, le temps premier des métriciens) indivisibile prorsus esse, dictum est, quare neque ei figurae, quam semibrevem vocant, attribui potest; si quidem *illa etiam in arsin, et thesin devisa, fere omnes recentiores utuntur.* Reliquum est ergo ut ei, quam minimam dicunt, aptari debeat : cujus nomen valde consentaneum est unius temporis proprietati, quod *minimam esse diximus in sono moram quae nunquam in arsin, et thesin plausu dividitur*, quin potius plausus (la mesure) figurae semibrevis in duas minimas partitur, quarum altera sublationem, altera positionem manus continet. *Neque duae figurae minima minores plausum integrum possunt efficere* : et fortassis idcirco minima dicta est, non quia minima sit figurarum essentialium, ut practici dicunt, sed quia minima pars sit duarum, in quas minimus plausus, ut tempus, in quas minimus pes dividi potest : quae autem minima velociores sunt notae, illae, quia minimam dividunt quantitatem, similes sunt numeris fractis, qui unitatem in partes secant » (p. 242.)

(2) v. Dans MERSENNE (*Harm.*, trait. de la comp. f. 323 et suiv.) la proposition intitulée : « Expliquer la manière de regler, de marquer, de tenir ou de battre la mesure de Musique, que les Hespagnols appellent Compas » Les premières lignes, fort instructives, montrent que, de son temps, la mesure de *prolatio* était devenu d'un usage presque universel : « Le batement de mesure, laquelle sainct Augustin et les autres anciens latins appellent *Plausus*, n'est autre chose que le baisser et le lever de la main, qui signifient le temps qu'il faut donner à chaque note : par exemple la semibreve dure ordinairement un lever, et un baisser de la main, lesquels on peut faire aussi avec le pied, ou en telle autre manière que l'on voudra et la minime, que l'on nomme ordinairement la blanche, dure un lever, ou un baisser, et la noire dure la moitié d'un lever, ou d'un baisser, parce qu'on en fait toujours quatre à la mesure, laquelle est composée du lever et du baisser, qui sont égaux dans la mesure binaire. »

Ex. de vers dactyliques : (1)

Les Ro - di - ens a - do - royent le sou - leil: les

Per - ses le saint feu. moy je n'a - do - re que

toy C'est que je n'ay - - - me que toy.

Exemple de vers ioniques : (2)

Mil - le dou - ceurs, mil - le bons-motz, mil - le plai - sirs, Mil - le

jan - tilz a - moureux jeux se fe - royent là, Mil - le bai -

zers, mil - le doux am - bras-se-ments, là nous nous don - rions.

Ici le mètre poétique se laisse aisément loger dans la mesure musicale. Mais il n'en est pas de même pour les mètres ïambiques, surtout s'ils admettent des pieds de substitution, pour les mètres logaédiques, et, d'une manière générale, pour les

(1) MAUDUIT, *Chansonnettes* (p. 13 et 14) Les barres en pointillé, les seules qui soient marquées dans le texte, indiquent la séparation des vers. La mesure finale n'a rien que de très normal. Voir par exemple dans Regnard (éd. Expert, p. 3) une finale analogue :



(2) MAUDUIT, *ibid.* (p. 30-31).

vers composés de pieds inégaux. Car ces pieds inégaux ne cadrent plus exactement avec les mesures de la musique, qui, elles, sont égales. Comment le musicien va-t-il traiter de pareils vers ? C'est la vieille querelle entre les *musiciens* et les *métriciens*, les premiers voulant allonger ou raccourcir les syllabes pour les faire entrer dans leurs mesures, les seconds soucieux avant tout de conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique (1). Les deux procédés furent employés dans la traduction des mètres anciens en musique. Mais le premier est de beaucoup le plus rare au 16e siècle et ne se rencontre guère que pour des vers latins. Ainsi l'on trouve dans un traité de musique manuscrit (2), composé vers 1580, une strophe saphique d'Horace, mise en musique de la façon suivante (mesure de « tempus » ; ⏑ = ♪) (3) :

(1) SALINAS rappelant les paroles d'un grammairien ancien pouvait écrire en 1577, « Inter mètricos, inquit (Marius Victorinus), et musicos, propter spatia temporum: quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est ; nam musici non omnes inter se longas aut breves afferunt pari mensura consistere ; si quidem et brevi breviorem, et longa longiorem dicunt posse syllabam fieri. Metrici autem, prout cujusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi breviorem, aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Ad haec musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut lyricis cantionibus per circuitum longiûs extentae pronuntiationis, tam longis longiores, quàm rursus per correptionem breviores brevibus proferunt. Quibus verbis satis aperte Victorinus ostendit, etiamtunc à musicis sui temporis syllaborum negligi quantitatem » (De Musica p. 239). Salinas est du parti des musiciens et veut faire coïncider les pieds métriques avec les mesures égales de la musique. En musique, « propter eam synceritatem, non admittantur nisi pura iambica, in quibus nullus alius pes iambo miscetur absque tribracho, qui temporibus illi par est... Poëtae vero non hanc puritatem semper custodiunt, sed spondeeum, et quos ille creat pedes cum iambo admittunt locis tamen imparibus... Verumtamen cum poëtarum carmina panguntur, *spondaeus et reliqui quatuor temporum ad iambi reducuntur aequalitatem*, ut aequali plausus quantitate procedat : quod in Hymnis Ecclesiasticis quotidie fit in templis, et nos in his, quos afferemus exemplis, semper observabimus » (Cité par Pedrell, *Folklore musical castillan du* XVIe *siècle*, Sammelbände der I. M. G. 1900, p. 383). Aussi reproche-t-il à Glarean d'avoir sacrifié la mesure musicale à la quantité prosodique: «.....ille nihil aut parum curat puri sint versus necne : sed ita in sonis ut in verbis pedes quatuor temporum loco trium admittit, et spondaeos pro iambis facit : unde plausus semper claudicat. » (*id. ibid.* p. 399).

(2). Bil. Nat. de Paris, mss. fr. 19098. v. notre article de la *Revue Musicale* (15 juillet 1906, p. 356).

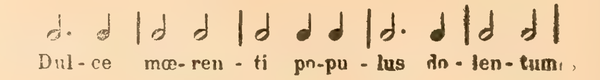
(3) f. 13 r° Il n'y a qu'une seule voix — Voir aussi les deux odes d'Horace citées par Mersenne dans son *Harmonie universelle* (Traité de la composition, p. 395 et p. 418) et que j'ai reproduites dans l'article mentionné plus haut. C'est vraisemblablement d'après la même méthode que Goudimel avait mis en musique les odes d'Horace, s'il faut en croire Salinas, (dans Pedrel : ouv. cité p. 399) «...Godimelus



La valeur de la longue et de la brève est altérée par endroits (♩. ♪ au lieu de 𝅝 ♩) pour que le mètre logaédique puisse cadrer avec la mesure.

Au contraire, les auteurs de musique proprement « mesurée », tous ceux qui mirent en musique les vers mesurés, eurent à cœur d'être des métriciens. Avec un respect absolu du rythme antique ou de ce qu'ils croyaient tel, ils observèrent toujours exactement le rapport de la longue à la brève. Comment la mesure musicale s'en accommode-t-elle ? Les pieds métriques ne remplissent plus exactement les mesures musicales, commencent dans l'intervalle des battues et non plus en même temps qu'elles, et ainsi chevauchent souvent de mesure en mesure par une longue suite de syncopes. Des syncopes de ce

quidam Visuntinus, qui vel ratione ducente, vel ipsa veritate cogente, in hac ode (*Non ebur nec aureum*) et in aliis, quas ad quatuor vocum cantum accommodavit, *potius tempora numero debita quam syllabarum quantitatem observavit.* » Enfin dans son *Discorso della Ritmopeia ed, versi latini* (éd. de 1763, *Lyra Barberina* Florence, in f°, t. II, p. 217) J. B. Doni admet un traitement analogue de la strophe saphique : « Quanto a i saffici, se gli vogliamo dare i suoi tempi giusti, al primo, quarto, e quinto pede, perchè sono trochei, s'accomoderà la misura ineguale, ed agli altri due l'eguale ; ma se vorremo per maggior facilità pareggiare le misure, potranno seguarli in questa forma :



genre sont fréquentes dans la musique proportionnelle (1), et n'étaient pas faites pour étonner les gens du 16[e] siècle. Le rythme de ce dimètre trochaïque de Mauduit (2),



paraît tout naturel à qui vient de lire cette phrase de Costeley(3)



Ces passages, que j'ai isolés à dessein de l'ensemble vocal, nous produisent un effet de halètement qui ne peut être intéresant que s'il est ménagé et employé avec discrétion. Or ces syncopes sont presques constantes dans la musique mesurée

(1) GLAREAN (p. 213) dit que la syncope est « cantui valde familirais ». Et il ajoute : « Hujus multa dare vel praecepta vel exempla non est necesse, quando ubique obvia et nemini ignota » Chez les musiciens mensuralistes du 15[e] siècle, on trouve parfois en mesure ternaire (*tempus perfectum*) pendant toute une voix d'un morceau de musique, une brève blanche et une brève noire alternant perpétuellement de la facon suivante :



ce qui détermine un rythme à cinq temps (v. BELLERMANN, p. 86). Sur la syncope et les suites de syncopes voir aussi ZARLINO, *Institutioni harmoniche*, (Venise, 1573, 3[e] partie, chap. 50) et en particulier le passage suivant (p. 246-247) : « ...quella Figura, o Nota si chiama sincopata ; overo si dice, che fa la sincopa ; quando incomincia nella levatione della Battuta, & e sotto posta anco alla positione ; ne mai puô cascare (come porta la sua natura) sotto la positione, fino a tanto, che non ritrovi una figura minore, overo altre figure, che siano equale a questa di valore ; con lequali si accompagni e ritorni, ove la Battuta hebbe principio ».

(2). *Chansonnettes* (p. 89).

(3). *Musique* (fasc. III, p. 4). Ici M. Expert a mesuré la partition, ce qu'il n'a pas fait pour la musique « mesurée à l'antique » On remarquera que j'ai adopté pour les syncopes une notation différente qui me paraît plus propre à conserver au rythme sa physionomie.

à l'antique. Mais on peut affirmer que ce mouvement de syncope ne produisait pas pour les gens du 16e siècle l'effet qu'il nous produit maintenant. De nos jours, nous battons trop souvent la mesure avec l'idée d'un temps fort et d'un temps faible ; sous l'influence de la musique de danse et de la musique instrumentale qui en est en grande partie dérivée, notre mesure est presque devenue un *rythme*, et il n'est pas étonnant que nous puissions être déconcertés en présence de mélodies dont le rythme réel ne coïncide pas avec le rythme idéal de notre mesure (1). Mais la mesure du 16e siècle était tout autre chose que la nôtre : c'était un simple cadre, à peu près indifférent à son contenu, une pure division de la durée, uniquement destinée à assurer l'ensemble des voix et à déterminer la vitesse de leurs mouvements (2). Elle n'exigeait pas que le rythme réel de la mélodie fût enfermée entre ses barrières imaginaires, et les notes pouvaient les enjamber sans façon. Chose curieuse, jamais la mesure ne fut plus rigoureuse qu'alors (3) ; et cela se comprend : elle était d'autant plus rigoureuse qu'elle

(1) Il y aurait beaucoup à dire, au point de vue esthétique, sur cette différence du rythme et de la mesure, idée féconde qui n'est peut-être pas encore mise au point.

(2) v. GLAREAN, p. 203 : « ...si defuerit concinna vocorum mensura, et in cantantium coetu aequa omnium acceleratio, mira sit confusio oportet, nunc igitur de cantus mensura, quem tactum vocant, nobis est disserendum. » MERSENNE lui-même ne parle nullement de temps fort : « Le battement de la mesure, dit-il,... n'est autre chose que le baisser et le lever de la main, qui signifie le temps qu'il faut donner à chaque note » (*Harm.*, traité de la compos., f. 323). — La mesure n'a rien de commun avec une intensité quelconque de la voix. Et, s'il en fallait une preuve de plus, on la trouverait dans le passage suivant (*Harm.*, Compos. 423) où Mersenne, fort embarrassé par des interprétations douteuses des mots *arsis* et *thésis*, nous révèle indirectement, mais d'une façon évidente, l'usage de son époque: « Ils (les anciens) veulent que l'on eslève tousjour la voix dans l'*arsis*, et qu'on la baisse dans le *thesis*, au lieu que nos Praticiens se contentent d'abaisser et de lever la main pour faire le signe de la mesure, que les Hespagnols appellent *Compas*. Si l'on pouvait prendre l'*élévation* de la voix pour son *renforcement*, soit dans un mesme ton, ou sur différentes chordes, et son *abaissement* ou sa *remission* pour son affaiblissement, il seroit plus facile de les pratiquer en chantant, de mesme qu'on pratique les Echo sur les Instrumens..... »

(3) Dans le premier traité connu qui ait été spécialement consacré à la mesure la *Battuta della Musica* de Agostino Pisa (Rome, 1611, in 4°) on relève, au milieu d'un verbiage impudent, les expressions suivantes (pour la plupart des citations) maintes fois répétées : « Cujus (mensurae) motus aequus qualis horologij motus esse debet » (p. 30). « ...la natura della misura, che è ferma, immutabile, & certa... » (p. 56 et passim). « ...con egualità, & giustezza del moto, à guisa del moto dell'horologio. » (p. 64).

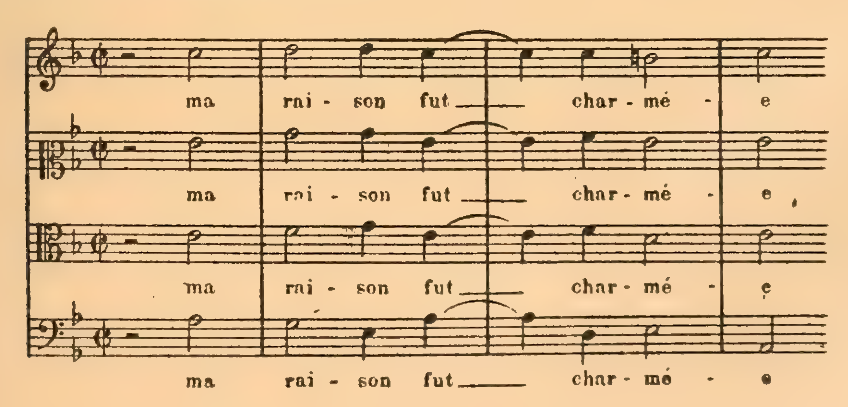
était plus indifférente au rythme vivant et réel qui se jouait par-dessus sa raideur abstraite, mathématique, mécanique (1). D'ailleurs ce rythme libre, formé par les pieds souvent inégaux des vers mesurés, n'était pas fait pour choquer des oreilles encore habituées au rythme oratoire du chant grégorien.

Sans doute, dès l'instant qu'on bat une mesure, même sans y marquer d'oppositions d'intensité, il est plus naturel de faire coïncider les notes avec les battues (2). Aussi les musiciens des vers mesurés le font-ils le plus souvent, quand le mètre du vers le permet. Et même dans les suites de syncopes, il arrive naturellement après un intervalle plus ou moins court, que le mètre ramène une note qui coïncide de nouveau avec la battue (3). Mais la mesure finale ne comporte pas toujours

(1) Mersenne a eu l'idée, bien avant les essais que fit Loulié en 1700, de la *machine* à battre la mesure, du métronome. Il propose de se servir, soit d'une balle de mousquet attachée à un fil, soit « de plusieurs mouvemens semblables à ceux des rouës de l'Orloge. pour marquer la mesure, de sorte que tous voyent le mouvement d'un flambeau la nuit, ou d'une pièce de bois ou de charton durant le jour » (*Harm.*, *Compos.*, f. 324 v°). Cette régularité n'exclut pas les changements d'allure ou même le passage de la mesure binaire à la mesure ternaire. Aussi Mersenne remarque-t-il, dans le même passage, que les chefs d'orchestre devraient avoir « autant de filets différents comme ils veulent faire de mesures différentes ».

(2) V. Sebald Heyden, cité par Bellermann (*die Mensuralnoten*... p. 86) « Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequabilitati tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit ».

(3) v. plus haut la phrase de Mauduit, citée p. 27. C'est le type le plus fréquent des phrases de musique mesurée. Réduit à sa plus simple expression, il se présente ainsi : ¢ | 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. . C'est ce même rythme que l'on rencontre dans la phrase suivante de François Regnard (*Chansons sur des poésies de P. de Ronsard et d'autres poètes*, éd. Expert, p. 75) :



cette coïncidence, qu'on attendrait là plus que partout ailleurs. Parmi les airs mesurés on en trouve plus de 20 pour 100 dont la dernière note ne coïncide pas avec une battue de la mesure. La dernière mesure présente alors la forme

ou

qui, à la faveur du point d'orgue final, peut être interprétée



Le plus souvent de pareilles finales sont amenées par la nécessité naturelle du mètre. Mais il y a quelques cas où le musicien les provoque spontanément, par l'addition d'un silence, sans

D'ailleurs, il n'est vraiment caractéristique de la musique mesurée que lorsqu'il se trouve reproduit à toutes les parties vocales (voir plus bas). Autrement, c'est un procédé courant de la polyphonie pour l'articulation des dissonances.

(1) Voir par exemple MAUDUIT *Chansonnettes* (p. 18) :



et comparer avec la finale suivante de LE JEUNE (*Mélanges* I, p. 45) :



On est obligé de supposer un expédient de ce genre, si l'on veut mettre la musique mesurée d'accord avec la règle énoncée par Zarlino (*Institutioni harmoniche*, p. 246) «...essendo necessario, che ogni Compositione incominci e finisca ancora nella Positione della mano : cioè nel principio della Battuta... »

doute pour obtenir quelque effet particulier (1), par exemple pour donner un air de variété à la répétition de mètres identiques. C'est ainsi qu'un mètre cadrant parfaitement avec la mesure musicale peut y être logé tour à tour de la manière la plus simple, et ensuite à contre-temps, ou vice-versa.

Ces difficultés, ont conduit quelques modernes à adopter pour ce genre de musique une mensuration spéciale. Voici le début d'une chanson de Le Jeune, d'après la transcription de M. Expert (2) :



(1) Voir par exemple cette phrase de du Caurroy, *Mélanges* (fasc. I, p. 80).



Il n'est pas impossible que le soupir ait été ajouté pour obtenir une déclamation plus naturelle du péon « si je vous ayme ». D'ailleurs l'emploi des silences dans la musique mesurée semble avoir varié avec les divers auteurs (Mauduit les a employés très rarement) et avoir donné lieu, dans les partitions qui nous restent, à un certain nombre de fautes d'impression. Cela pourrait ressortir de recherches plus détaillées sur l'évolution de la musique mesurée dans ses différentes phases. Cette étude approfondie, minutieuse, qui d'ailleurs n'est pas de mise ici, ne pourra être entreprise qu'après la publication complète de toutes les œuvres de musique mesurée.

(2) *Le Primtemps* (fasc. I, p. 28). Les trois barres qui y sont marquées et qui se trouvent dans le texte original n'ont aucun rapport avec la mesure; elles sont simplement destinées à séparer les différents vers.

M. Vincent d'Indy, citant ce passage dans son *Cours de composition musicale* (1), le reproduit ainsi :



L'autorité de M. Vincent d'Indy est sans doute une justification suffisante pour cette interprétation si personnelle et si ingénieuse. Et je crois en effet que les indications qu'il donne sont précieuses pour l'exécution actuelle de ce passage (2). Mais notre point de vue est différent du sien : il s'agit de déterminer historiquement comment cette mesure était battue et comment elle doit être marquée dans une édition critique. Or le signe C désigne formellement une mesure binaire ; si l'on désire que la mesure soit libre, « on n'y met nul signe » (3); je sais d'autre part que la mesure du 16e siècle n'a pas de temps fort proprement dit. J'écris donc de la façon suivante le texte de Le Jeune :

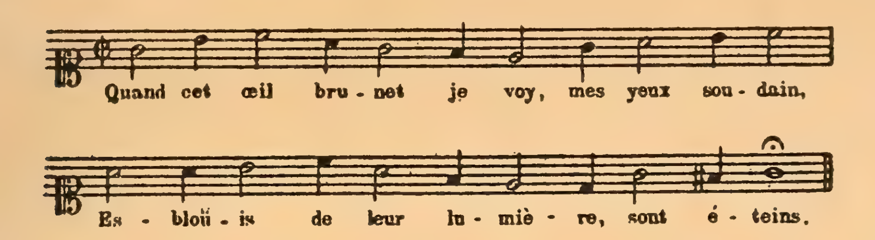


(1) Premier livre, p. 204.

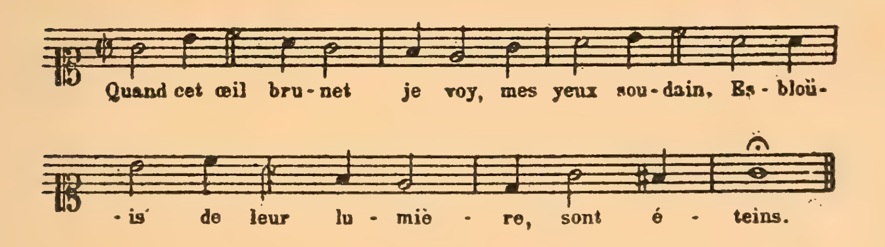
(2) Je dois pourtant faire quelques réserves sur le traitement binaire des péons, « Lă bĕl ărōndĕ mĕssāgēre .. » ; je n'ai encore trouvé aucun texte qui puisse le permettre. Il est bien certain que l'alternance des rythmes binaire et ternaire sous une même mesure serait la manière la plus commode et la plus naturelle d'exécuter la musique mesurée. Je suis le premier à regretter que les textes connus jusqu'à ce jour ne puissent pas permettre cette interprétation.

(3) MERSENNE (*Harm*, Traité de la Comp., f. 324 r°). On marque la mesure avec

Est-ce à dire que je veuille marquer fortement la battue qui tombe sur l'*A* de Aronde ou sur l'article *la* dans « la gaye saizon » ? je ne pense pas qu'on me prête de pareilles intentions. J'estime même qu'étant donné notre vif sentiment du temps marqué, il vaudra mieux, si l'on ne peut s'en déprendre suffisamment, employer pour l'exécution une autre mensuration, qui suive le rythme de plus près, soit à la façon de M. Vincent d'Indy, soit tout simplement, comme M. Henry Expert, en battant rapidement un temps pour chaque noire (1). Prenons le « chant » suivant de Mauduit (2), tel que le donne M. Expert :



Il n'y a qu'une manière de le repoduire dans une édition critique ; c'est celle-ci :



« le C tranché, ou non tranché, lorsqu'elle est binaire, ou égale, ou bien on n'y met nul signe, afin que la mesure soit libre ». Effectivement, bon nombre des *Airs de cour* du début du XVII[e] siècle ne portent aucun signe de mesure.

(1) Avec ce genre de battue, qui conserve au rythme toute sa souplesse, M. Expert est arrivé à des résultats vraiment remarquables, et tout à fait conformes à l'interprétation historique qui vient d'être proposée. Mais ce n'est là, il ne faut pas l'oublier, qu'un moyen pratique de faire exécuter ces airs ; car Salinas nous a appris (v. plus haut p. 23, n° 1) qu'il n'y a pas encore au XVI[e] siècle d'unité de battue inférieure à la minime.

(2) *Chansonnettes* (p. 72).

Mais il est certain que dans une édition pratique, faite pour l'exécution, il doit être écrit ainsi :



M. Henry Expert voulant faire une édition à la fois « critique et pratique », a usé d'un compromis fort légitime : il a maintenu au début de chaque pièce le signe de la mesure du 16e siècle, et a laissé la mensuration actuelle à la liberté des exécutants.

Je ne puis traiter ici la question de savoir jusqu'à quel point cette musique se rapproche de la musique de l'antiquité. Il est bien entendu que l'harmonisation à quatre parties est une chose peu antique. Quant au rythme, il faut reconnaître que les mètres à pieds égaux sont exactement reproduits par la musique mesurée tels qu'on les trouve dans les vers des poètes anciens. Mais pour les mètres à pieds inégaux, comme on n'est pas d'accord sur la façon dont il faut les interpréter, même dans les vers antiques, les avis seront naturellement partagés : ceux qui admettent en métrique l'emploi courant des valeurs irrationnelles et la réduction des pieds inégaux à des durées égales contesteront sur ce point l'exactitude de l'imitation humaniste ; au contraire, ceux qui veulent maintenir, dans l'interprétation des mètres anciens, l'inégalité de rythme donnée par la notation prosodique, trouveront l'imitation exacte, tout en reconnaissant que les musiciens humanistes sont peut-être allés un peu loin dans le sens de l'inégalité (1). Pour moi, je me rangerais volontiers à l'avis des premiers, et je suis disposé à croire que les musiciens humanistes, en transcrivant avec une naïve exactitude les longues et les brèves des logaèdes et des vers ïambiques impurs, ne reproduisaient pas toujours exactement le rythme des chants antiques. On aurait mauvaise grâce à leur en faire un reproche, puisque cette naïveté dans l'imi-

(1) V. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 337.

tation se trouve être une charmante hardiesse. D'ailleurs il ne semble pas que le public du temps se soit attaché à distinguer soigneusement chaque espèce de mètre : on pouvait être charmé par les finesses rythmiques de ce genre de musique sans savoir que l'on était en présence d'« ioniques du mineur rebrizés » ou d'un « dimètre trochaïque court-cadencé (1) » ; de même, on pouvait exécuter cette musique sans connaître autre chose que la notation musicale et, en fait, il n'est pas question de métrique dans les partitions de ces œuvres. Bien plus, dans le recueil de Gabriel Bataille (2), on n'a pas pris la peine de mentionner spécialement comme musique mesurée à l'antique la pièce suivante, de Mauduit, qui est pourtant une strophe saphique du type le plus pur :



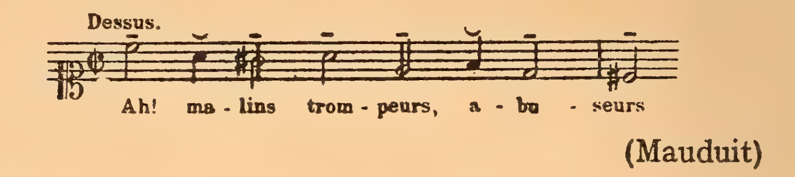
On n'en doit pas moins reconnaître l'originalité réelle de la musique mesurée, et on la saisit mieux quand on examine les rapports mutuels du rythme poétique et de l'écriture polyphonique. Le poète impose au musicien son rythme quantitatif (3) :

(1) Ces termes sont empruntés à la terminologie métrique de Baïf. Au reste il est fort possible que les musiciens humanistes aient considéré la mensuration purement musicale par le ₵ comme une approximation destinée au grand public et que les lettrés aient suivi de préférence, à l'audition ou à l'exécution, les divisions du mètre ancien.

(2) *Airs de differents autheurs mis en Tablature de luth*, Paris, Ballard, 1614. (5e livre, f. 52 v°).

(3) Les musiciens finirent même par supporter impatiemment cette contrainte « ... il est difficile, écrit Mersenne, de faire gouster les noms, la suite et le plaisir de ces pieds ou mouvemens reglez, et des vers qui en sont composez à nos Musiciens... car ils ne veulent pas être gesnez, et aiment mieux suivre les mouvemens qui leur viennent dans l'imagination, que d'estre contraints par aucune regle, parce qu'ils ont plus de diversité, et qu'ils n'ennuient pas sitost que les vers hexametres, pentametres, saphiques, et les autres, qui vont toujours d'une même cadence ». (*Harm.* Trait. de la comp. p 376-377).

ce rythme, introduit dans la mesure musicale, y provoque souvent des mouvements de syncopes, qui sont chose fréquente dans la musique proportionnelle ordinaire. Mais voici où la différence s'accuse : dans la musique mesurée, le musicien doit conserver aux syllabes du vers, dans chaque partie vocale, la même valeur prosodique ; il est donc amené à donner le même rythme à toutes les parties. Reprenons par exemple les deux phrases de Mauduit et de Costeley (1), citées plus haut :

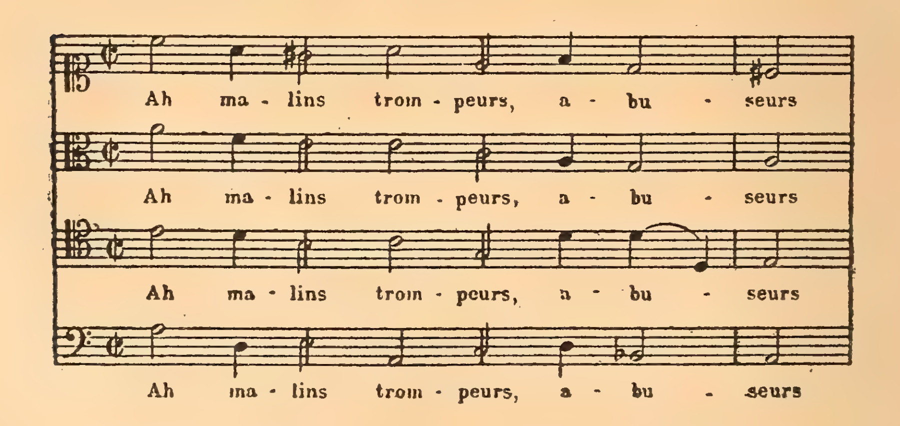


(Mauduit)



(Costeley)

Nous n'avons, à dessein, donné pour chacunes d'elles qu'une partie vocale. Replaçons-les dans leur ensemble :



(1) Mauduit, *Chansonnettes*, (p. 89). — Costeley, *Musique*, (3e fasc., p. 4).



La différence saute aux yeux : ici le rythme syncopé est noyé dans l'ensemble ; là il est reproduit à toutes les parties et ressort avec une parfaite netteté. Et encore peut-on distinguer un rythme prépondérant dans la phrase de Costeley : mais cela est loin de se produire toujours dans la musique polyphonique ordinaire où, le plus souvent, à cause du rythme différent de chaque partie, il n'existe pas de rythme d'ensemble proprement dit (1). Au contraire, de par sa nature, le rythme quantitatif des vers mesurés force la polyphonie à le reproduire à la fois dans toutes les parties vocales. La musique mesurée a un *rythme d'ensemble* nettement marqué : c'est là son originalité essentielle. C'est ce qui frappa surtout les contemporains. Si d'Aubigné trouve plus d'agrément à la musique mesurée qu'à la musique ordinaire, « cela vient des mouvements qui deviennent plus puissants quand l'estoffe ne contredit point à la façon, que ce qui est long ou bref à la musique l'est aussi au subject ». (2) On se souvient aussi que dans la *Préface sur la musique mesurée* il est parlé de « la douce violence de ses mouvemens réglés (3) ». Enfin Mersenne (4) remarque que les vers mesurés donnent « une particulière vertu et energie à la mélodie ». Ainsi dans la musique mesurée domine un rythme

(1) Doni le remarque très justement dans son *Discorso della Ritmopeia de' versi latini* (éd, 1763, t. II p. 222) : « in questo stile (madrigalesco), la forza del Ritmo vi si confonde tanto da quei contrarj, e diversissimi movimenti, che appena ve ne resta vestigio alcuno »

(2) I, 455.

(3) V. plus haut.

(4) *Harmonie universelle* (Traité des Instrumens, livre VII, p. 65).

unique, à la fois vigoureux et souple, qui s'impose d'autant plus qu'il ne suit pas toujours passivement la mesure.

Il est intéressant de noter que ce caractère rythmique, qui est ici provoqué par des préoccupations d'humanistes, est d'autre part tout à fait en accord avec les tendances musicales du temps. Toute la musique du 16e siècle est profondément travaillée par cet instinct du rythme, révélatenr de l'individualité qui se libère. Et cet instinct a la source dans la musique populaire, dont la tradition ininterrompue s'est maintenue à côté de la musique savante, et qui, de toutes parts, envahit le domaine du vieux contrepoint. Sa gaîté pétille dans les *chansons musicales* du temps : elle semble supporter impatiemment les artifices de l'école et souvent déjà elle en fait bon marché (1). C'est une chose curieuse que cette musique d'humanistes, de lettrés, soit par certains côtés si près de la musique populaire : en effet, de nombreuses formes métriques des anciens se sont conservées dans la musique du peuple et l'on retrouve souvent les rythmes de cette musique quand on essaie de reconstituer les rythmes antiques, tout comme Salinas, accomplissant l'œuvre inverse en théoricien, retrouvait les mètres des anciens vers dans le folk-lore musical de la Castille (2). Et là-même où les musiciens humanistes, par une interprétation sans doute trop littérale de l'art antique, avaient obtenu des rythmes inégaux et sans carrure, l'instinct musical populaire pouvait trouver son compte. Cette musique, on l'a vu, pouvait être parfois difficile à exécuter, mais, grâce à la simplicité, à l'*unité* du contour rythmique, elle était toujours facile à comprendre. Aussi cette musique d'humanistes veut-elle plaire non pas seulement aux « esprits plus subtils », mais à « toute âme pour rude et grossière qu'elle soit (3) ». C'est précisément l'idéal d'un genre de musique extrêmement important au 16e siècle et d'origine essentiellement populaire, je veux parler de la musique protestante (4), qui, selon l'expression d'un de ses

(1) V. le recueil d'Attaignant (1529), réédité par M. Henry Expert.

(2) V. PEDRELL, *Folk-lore castillan du 16e siècle* (Sammelbände der IMG, 1re année (1900) p. 372-400).

(3) *Préface sur la musique mesurée.*

(4) Sans parler de Goudimel, qui mit en musique les Odes d'Horace, il n'est pas sans intérêt de remarquer que d'Aubigné et Claude le Jeune étaient protestants.

musiciens, Loys Bourgeois, se propose de « profiter aux rudes » (1). Sur le terrain de la musique, comme sur plusieurs autres, humanisme et Réforme se côtoient et parfois se rencontrent.

La musique humaniste se rapproche encore de la musique protestante par son caractère harmonique, conséquence directe de l'unité de rythme (2). Bien qu'elle soit beaucoup plus ornée, elle est en somme écrite dans le style du contrepoint note contre note, forme éminemment propre à développer le sentiment harmonique. Elle se présente comme une suite de piliers harmoniques, parfois reliés par des guirlandes de notes. Ce style n'était pas chose nouvelle dans la polyphonie et tendait à se développer de plus en plus : sans parler de certaines *chansons musicales* qui sont simplement harmonisées, on trouve dans les œuvres de maîtres comme Josquin ou Arcadelt maints passages où l'écriture harmonique alterne avec les imitations du contrepoint. Dans la musique protestante cette forme musicale est d'un emploi constant : c'est ce qui est appelé dans les titres des psautiers « harmonie consonante au verbe ». Et il faut noter que le maître de la musique mesurée, Claude Le Jeune, composa des psaumes en contrepoint note contre note, qui eurent un immense succès au début du 17e siècle. Enfin, le développement considérable de la musique de luth pendant tout le 16e siècle exerçait une influence décisive dans le sens de l'harmonisation. On voit donc que cette musique « mesurée à l'antique » conserva des attaches étroites avec les habitudes musicales de l'époque.

Une autre conséquence de ce style et de cette marche parallèle des parties vocales, c'est que dans la musique humaniste, autant et plus que dans la musique protestante, le sens des paroles est nettement perçu. Les phrases du texte, distinctement articulées, grâce à l'observation des longues et des brèves, ne sont plus disloquées ni dénaturées par les imitations du contrepoint. L'idéal de la musique, pour Baïf et Courville,

(1) Dédicace du psautier de 1547. Cité par Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 4.

(2) Notons pourtant cette différence : dans la musique protestante le style harmonique est surtout employé en vue de la simplicité et de la clarté ; dans la musique humaniste, il est imposé, par l'effet du rythme quantitatif, à des musiciens qui, sans cette contrainte, auraient sans doute donné plus libre carrière à leur fantaisie polyphonique. Les ornements de la musique mesurée semblent être le regret du contrepoint.

c'est« de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie, qui consistent au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert... » (1). La musique mesurée devait précisément, d'après eux, réaliser cet idéal. C'est aussi cette clarté et cette distinction qui, au début du 17e siècle intellectualiste, a fait particulièrement goûter à Mersenne ce genre de musique : il se félicite que l'on puisse y entendre nettement les paroles, « qui doivent être l'âme de la musique » (2).

Remarquons en outre que, dans les cas où l'opposition des longues et des brèves reproduit à peu près celle des accents toniques et des syllabes atones, l'observation de la pseudo-quantité conduit tout naturellement le musicien à cette exacte déclamation musicale que le style d'opéra va rechercher avec tant de soin. Témoin cette belle phrase de Le Jeune (3) :



Mais cette analogie ne doit pas nous faire oublier la différence essentielle qui distingue une déclamation de ce genre de la monodie italienne. Celle-ci aura une expression pathétique et dramatique qui ne se trouve pas en France avant elle. La musique mesurée, là-même où elle respecte le plus heureusement l'accent tonique, aboutit à une déclamation toute de clarté et d'esprit, qui met surtout en relief l'ossature rythmique du

(1) Statuts de l'Académie (dans Marty-Laveaux, *Notice sur Baïf*, p. lv).

(2) *Quaest.* (en marge de la col. 1661) : « Gravis est, prout divinarum laudum præconem decet, et absunt fugæ, ut *litera, quæ musicæ anima esse debet,* distinctius audiatur..... ». — V. aussi *ibid.* (col. 1569) : « cetera omnia tanquam informem materiam existimo, si intellectus (verborum) abfuerit ».

(3) *Le Printemps* (fasc. III, p. 87).

texte, en la voilant parfois de fantaisie et de maniérisme. La musique « mesurée à l'antique » aboutit à l'« air de cour ».

Que la polyphonie, entendue comme on l'a vu, ait pu favoriser le développement de la monodie accompagnée, c'est ce qu'on ne saurait mettre en doute(1). Dans chacun des accords déterminés par le contrepoint note contre note, une des voix, surtout la voix supérieure, tend naturellement à prendre un rôle prépondérant, à garder pour elle seule l'intérêt mélodique en réduisant les autres parties au rôle de simple accompagnement. Cette musique est prête pour donner des *Airs* à voix seule avec accompagnement de luth. Au reste, les transcriptions pour voix seule et luth sont au XVI[e] siècle, plus fréquentes qu'on le croit, comme l'ont montré les récentes études de M. Henri Quittard. On transcrivit pour le luth des œuvres purement contrapontiques, à plus forte raison et bien plus souvent des œuvres écrites dans le style harmonique (2). Il est donc naturel que la musique mesurée ait influencé l'*air de cour*. Celui-ci prend naissance au moment où l'on publie les œuvres mesurées de Claude Le Jeune. Guédron, l'un des plus fameux compositeurs d'airs de cour, est immédiatement précédé de La Jeune; bien plus, il lui succède en 1600 dans la charge de compositeur de la musique du roi (3), et il écrit des airs à quatre et à cinq parties où, selon toute vraisemblance, il faut voir l'origine de la plupart de ses *Airs de cour* à voix seule. La polyphonie, lentement modifiée par l'influence rythmique de la musique popu-

(1) MERSENNE (*Harm.*, Traité de la comp. 197-198). nous donne une preuve de ce goût pour la monodie : «..... il semble que cette maniere de composer à plusieurs parties, que l'on a introduite depuis cent ou deux cens ans, n'ayt esté inventée que pour suppléer au défaut des beaux Airs, et pour couvrir l'ignorance que l'on a de cette partie de la Melopée, et de la melodie, laquelle estoit pratiquee par les Grecs, qui en ont réservé quelques vestiges au Levant, comme témoignent ceux qui y ont voyagé et qui ont ouy chanter les Perses et les Grecs. Et l'on experimente que les Auditeurs sont plus attentifs aux simples recits, qu'aux concerts, qu'ils quittent tres-volontiers pour ouyr les chansons recitees par une bonne voix ; parce qu'ils distinguent plus facilement la beauté de cette voix que celle d'un concert..... Je ne veux pas icy parler de la lettre, qui s'entend beaucoup mieux dans les simples récits que dans les compositions à 2, ou plusieurs voix, afin de ne pas mesler le discours avec le chant ; quoy que si l'on veut prouver l'excellence des recits par cette raison, elle soit demonstrative ».

(2) Il y eut action et réaction du style harmonique sur la musique de luth et réciproquement. On a vu plus haut que l'on trouve de la musique mesurée à l'antique parmi les *Airs mis en tablature de luth.*

(3) v. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 66.

laire et de la musique humaniste, aboutissait à la monodie accompagnée.

Pour ce qui est de la musique humaniste en particulier, nous avons vu ce rythme, importé de la Grèce ancienne par une fantaisie de lettrés, s'installer dans la polyphonie, s'imposer à toutes les parties vocales, les faire marcher d'un même pas, donner à l'ensemble un caractère harmonique, faire ressortir la mélodie d'une voix prépondérante en réduisant les autres au rôle d'accompagnement. C'est ce rythme qui a tout fait. Et c'est ce rythme dont il importe avant tout de déterminer exactement la nature dans la musique mesurée, ainsi que ses rapports délicats avec la mesure musicale. Tel est le problème qui subsiste, car je suis loin de prétendre l'avoir résolu complètement. Je serais même heureux que la découverte ou la publication de nouveaux textes (1) puisse autoriser des hypothèses plus satisfaisantes ou plus naturelles que celle qui a été proposée ici. Dans toute science et surtout dans notre musicologie naissante, on ne saurait prétendre à rien de définitif ; chacun se doit seulement de faire connaître de bonne foi et d'apporter en temps utile dans le domaine public de la discussion les résultats de ses recherches.

PAUL-MARIE MASSON



(1) On sait avec quelle impatience est attendue, avec quelle reconnaissance est accueillie chaque nouvelle publication de M. Henry Expert. Son goût si sûr et si fin, sa profonde connaissance de la musique du XVIe siècle, son légitime enthousiasme pour les beautés qu'il exhume, nous font bien vivement désirer qu'il nous donne enfin, à propos des œuvres déjà publiées, une série d'études historiques et critiques qui seraient infiniment précieuses pour la musicologie française.



L'ESTHÉTIQUE DE VERDI

ET LA CULTURE MUSICALE ITALIENNE



PAR un article qui, par certains, fut jugé trop sévère, mais qui n'était que juste à mon gré, j'ai renseigné autrefois les lecteurs du *Mercure Musical* sur l'état contemporain de la musique italienne. Après avoir montré combien cet état est déplorable, à en juger surtout par les manifestations des grands maëstri que l'Italie honore, et après avoir cru découvrir le *primum movens* de la décadence dans la « fatalité opériste » qui pousse tout compositeur italien vers le théâtre et lui fait dédaigner comme inutile et dangereux tout effort vers la « musique pure », j'exprimais l'espoir que ces conditions changeraient peut-être, un jour où l'Italie *opériste* saurait comprendre la nécessité de devenir *symphoniste*. Je signalais, comme une cause principale de décadence, la fausseté de la culture musicale italienne, presque entièrement consacrée à la musique pour théâtre, et enfermée dans le culte de l'antique inspiré par ce dogme tyrannique : la gloire de la Musique est gloire italienne.

M. Louis Laloy a insisté tout dernièrement sur ce qu'il y a de suranné dans les œuvres des musiciens d'Outre-Monts. Sa critique, serrée et irréprochable à tous les points de vue, portait surtout sur la dernière manifestation du maëstro Puccini, celle que, sans aucune raison, mais aussi sans aucun succès, M. Carré avait voulu nous infliger cet hiver.

Les conditions de culture semblent changer, en Italie. Le défaut de grands concerts orchestraux, périodiques ou non, qui empêchait le grand public de suivre d'une manière positive et efficace l'évolution de la Musique des temps modernes — je veux dire de Beethoven à nous — va être corrigé. A Rome, depuis deux ans, il existe un orchestre, très bien conduit, paraît-il, par le maëstro Vessella, qui tous les dimanches appelle le public à l'audition des grandes œuvres symphoniques anciennes et modernes, de tous les pays. Ces Concerts, qui s'appellent les *Concerts populaires*, sont très suivis. Cette année on a pu jouer les symphonies de Beethoven, chronologiquement, s'arrêtant cependant à la VIIIe, car la IXe n'a pas pu être encore exécutée. On a donné aussi de la musique française, de César Franck ou de M. Vincent d'Indy, et quelques symphonies de Tchaïkovski, que le public romain semble avoir particulièrement goûtées.

Quelques « Kapellmester » ont franchi les Alpes, et ils ont été accueillis avec plaisir dans la vieille capitale. Enfin, deux séances ont été complètement consacrées, l'une à la musique italienne, l'autre à la musique française. Cette dernière, hélas, ne fit point connaître aux Italiens la profondeur originale de Debussy, ni la subtilité savante de Paul Dukas ; on joua la *Symphonie en ré mineur* de César Franck, et puis on donna toute satisfaction aux instincts mélodiques du public en exécutant du Thomas, du Massenet, du Saint-Saëns et l'*Arlésienne* de Bizet.

La grande lacune musicale de la vie italienne contemporaine paraîtrait donc comblée. L'institution des *Concerts Populaires* de Rome, ne sera pas sans être imitée ailleurs, dans les autres nombreuses capitales de la péninsule. La vieille Académie de Sainte-Cécile, à Rome, dont j'ai pu signaler autrefois le manque absolu de critérium esthétique dans la composition de ses programmes, ne semble vraiment avoir joué d'autre rôle dans son existence plus récente, que celui d'avoir permis à la reine douairière d'Italie de se donner quelques vagues attitudes de protectrice de la musique. La reine et l'aristocratie romaine se trouvant à la tête d'une société de musique, on se rend facilement compte du peu d'importance réelle et de véritable rayonnement esthétique de ces fêtes mondaines, qui prennent le nom de : concerts, dans la vieille Académie.

Les *Concerts Populaires*, au contraire, fondés avec enthousiasme et conduits avec ardeur, ont immédiatement affirmé

leur ample raison d'être. Ils répandent sur l'esprit italien le goût des grands efforts en matière de musique ; ils lui apprennent à choisir ses dieux pour le nouveau culte esthétique. En élevant peu à peu le sens musical d'un peuple trop volontairement cristallisé dans les vieux moules, jusqu'au niveau de la culture musicale des pays d'avant-garde, ils aideront les véritables talents nouveaux, opprimés jusqu'ici par l'inéluctable imposition de l'idéal opériste. Après le très estimable Sgambati, l'Italie contemporaine pourra ainsi voir dans les rangs de ses artistes nouveaux quelques vrais symphonistes dignes de ce nom.

En attendant, l'Italie fait preuve d'un véritable affinement de son goût. La plainte exprimée par M. d'Annunzio, lorsque, ayant espéré éduquer le public romain avec les grandes auditions de musique pure, qu'il voulait organiser avec un musicien de talent mort trop jeune, M. Van Westherouth, il vit tout à coup triompher *Cavalleria*, ne semble plus avoir de raison d'être. Outre les concerts orchestraux de Rome, on a pu entendre en Italie quelques œuvres de Claude Debussy. L'accueil fait à la musique du plus étrange et du plus représentatif musicien du « Drame nouveau » ne fut pas triomphal, certes, car il faut encore longtemps pour que l'idiosyncrasie mélodique des Italiens se transforme complètement dans le sens de la profondeur, pour que non seulement des artistes d'élite, mais une grande partie de la foule, soit prête à recevoir les dogmes esthétiques nouveaux, qui imposent à la musique un rôle de culture de la pensée, bien plus qu'un simple rôle de charme sentimental. Les plus éclairés parmi les artistes et parmi les critiques, reconnurent avec joie toute la supériorité de l'œuvre de Debussy sur maints maëstri aux fascinations faciles. L'œuvre symphonique du compositeur français, exécutée en Italie, leur apprit à espérer de grands renouveaux dans tous les domaines de la musique, et vivifia leur regret pour cette tyrannie traditionnelle qui sévit sur leurs contemporains. Naturellement je ne parle pas d'une tyrannie exercée par le public peu cultivé, par la grande majorité, qui, en Italie comme en France, préfèrera toujours la chanson symétrique et facilement chantable, aux grandes hardiesses de la conception et de la construction en matière de musique, qu'il ne peut pas comprendre. Je parle de la tyrannie de l'école, des absurdités scolastiques de l'enseignement.

Après Debussy, Richard Strauss, qui représente musicale-

ment la contre-partie germanique de notre fier élan méditerranéen, a été révélé aux Italiens. Strauss s'est présenté dans le décor d'une œuvre admirable, *Salomé.* Il a triomphé à Milan et à Turin. Le ton d'une grande partie de la critique a même été tel, qu'on peut se rendre compte aisément du progrès réel de la culture musicale italienne en général, et en particulier de son goût. L'évolution de ce fameux « goût italien », qui, depuis les transformations profondes, apportées à la musique de théâtre et à toute musique par les génies du Nord, a été le plus féroce adversaire de toute évolution chez les maëstri italiens, semble désormais entré dans une bonne voie de perfectionnements. Si cela continue véritablement, l'Italie pourra espérer, non pas une immédiate renaissance, capable de lui assurer une primauté dans un domaine où elle fut reine jadis, où d'autres dominent impérialement depuis bien longtemps, mais un acheminement avec une nouvelle élégance vers les grandes conquêtes musicales qui hantent l'esprit novateur de notre temps.

Les signes de l'évolution de son goût me semblent assez éloquents. Je les note avec plaisir dans les carnets de l'histoire, où il y a deux ans, j'ai marqué les signes par trop certains de sa déchéance présente, en tant que créatrice d'œuvres vraiment dignes d'intéresser l'élite musicale du monde.



Quelques lettres inédites de Verdi, qu'on vient de publier en Italie, nous éclairent sur l'esthétique de ce grand maëstro. Ces lettres furent écrites pendant la création de *Aïda.* Elles ont donc une importance assez grande, non seulement psychologique, mais, plus particulièrement, esthétique. Il suffit d'en saisir l'esprit, pour comprendre exactement tout le chemin que l'Italie doit faire, ou a dû faire en grande partie, de Verdi à nous, pour atteindre un degré de culture et de compréhension musicale digne de ses triomphes antiques.

Verdi a été un contemporain de Wagner et des grands symphonistes du XIXe siècle ; on ne peut pas oublier cela. On peut donc entrevoir par le phénomène de cristallisation qu'il représentait, l'image de toute la nation qui le vénérait. Car si la France, par exemple, a eu Gounod ou Thomas, elle a eu aussi Bizet, et puis Franck, dont le génie ne s'est épanoui que sur le sol

sacré de Lutèce, et enfin les Symphonistes contemporains et Debussy. Tandis que l'Italie a eu Verdi, et puis des sous-Verdi. Les rares symphonistes, ou les très rares musiciens épris d'un rêve de renouveau, sont en Italie une minorité qui a eu jusqu'ici assez peu d'influence réelle. Verdi est donc le dernier maëstro-type de l'Italie.

Les lettres qui nous le révèlent « dans le feu de la création » peuvent nous servir à dégager nettement le sens de son esthétique. En les analysant ici, nous allons écrire une page d'histoire : une des dernières pages, je l'espère, de l'histoire du vieil opéra italien.

M. Alessandro Luzio, qui, pieusement les livre au public, nous avertit sans nulle hésitation qu'elles constituent « un véritable cours d'esthétique dramatico-musicale pour les artistes et pour le public »...

Il nous dit aussi que la composition de *Aïda* fut interrompue par les catastrophes de la guerre franco-prussienne. Verdi fut très ému par les événements, paraît-il; « Ce n'est pas autant — ajoute le commentateur — par amour pour la France (Verdi fut toujours un peu *misogallo*), que par sa préoccupation d'Italien, que la grande puissance germanique puisse nuire tôt ou tard au sort de l'Italie ». Cette préoccupation ne se démentit jamais chez Verdi. Quelque temps après, vers les dernières années de sa vie, il la révélait encore très nettement.

Voici en effet ce qu'il écrivait à son grand chef d'orchestre Franco Faccio, lorsque celui-ci lui annonçait le succès d'*Othello* à Londres, au *Lyceum Theâtre* :

Montecatini, 14 juillet 1889.

Cher Faccio,

Par les dépêches et par Muzio j'ai eu la nouvelle de l'*Othello* à Londres. Maintenant vous affirmez cette nouvelle, et je m'en réjouis, quoique à mon âge, et dans les conditions actuelles de notre musique, un succès ne serve à rien. Vous parlez de *triomphe de l'art italien !* Vous vous trompez! Nos jeunes maëstri italiens ne sont pas de bons patriotes. Si les Allemands en partant de Bach sont arrivés à Wagner, ils font œuvre de bons Allemands, et cela est bien. Mais nous, descendants de Palestrina, en imitant Wagner, nous commettons un crime musical contre la patrie, et nous faisons une œuvre inutile, voire même dangereuse.

Je sais qu'on a dit beaucoup de bien de Boïto, et cela me fait le plus grand plaisir ; car des louanges faites à Othello dans la patrie de Shakespeare, ont beaucoup de valeur...

Verdi se déclarait donc ouvertement contraire à toute innovation, surtout à celle qui de l'Allemagne répandait de plus en plus son inéluctable influence partout.

La devise, bientôt devenue célèbre, qu'il crut devoir proposer aux Italiens, pour les retenir définitivement dans les mailles de torture du vieil opéra, lorsque les talents les plus jeunes semblaient être bien décidés à s'en libérer, contient tout un programme. Elle est laconique et incisive : *retournons à l'antique* ! Il y a là sans doute une fusion, qui parut heureuse à plusieurs, de la tradition patriotique et des tendances esthétiques. Contre le débordement des esprits jeunes, qui sortaient des Conservatoires, l'âme lourde d'études et de règles, et qui dans l'air libre des manifestations musicales de toutes les écoles du nord respiraient le bien-être moderne de l'affranchissement, Verdi opposait la formule inflexible : *retournons à l'antique* !

La formule, très simple, influença tous les esprits attachés aveuglément aux traditions, qui dans tout pays, forment la majorité odieuse des médiocres, ennemis inconciliables de toute innovation géniale, dans tous les domaines. Retourner à l'antique, signifia pour plusieurs, reprendre l'esthétique musicale italienne là où Rossini ou Verdi lui-même l'avaient laissée, s'attacher avec la ténacité de l'épuisé désespéré au vieux tronc bien enraciné dans la race, et ne pas lever la tête vers le ciel, où l'aube de la nouvelle musique pointait, et ne pas prêter l'oreille aux vilains oiseaux de révolte qui voltigeaient dans l'horizon musical d'Allemagne ou de France, et semblaient se diriger vers de nouveaux pays, de nouvelles conquêtes.

Il fallait être patriotes, avant tout. N'est-ce pas le sens unique de cette phrase : « Nous, descendants de Palestrina, en imitant Wagner, nous commettons un crime musical contre la patrie... » ?

On voulut donc suivre le conseil du vieux maëstro, le dernier représentant du génie musical de la nation. Malheureusement, la mentalité d'un musicien italien (sauf bien entendu quelque exception extrêmement rare) ne concevant la musique qu'en tant que musique de théâtre, le retour à l'antique signifiait, avec la plus parfaite évidence, qu'il ne fallait pas s'acharner à la compréhension des problèmes dramatico-mu-

sicaux que Richard Wagner, en résumant en son génie le travail séculaire et fatal de l'évolution de la musique, avait imposés au génie de toutes les races. Il fallait faire du théâtre *à l'italienne*, et non pas chercher les vérités nouvelles contenues dans le théâtre *à la Wagner*, afin de les développer dans le sens de la race, et de les appliquer, en les transformant, au sens esthétique particulier de celle-ci.

La formule de Verdi simplifiait extraordinairement le travail de tous les musiciens d'Outre-Monts. Puisque le plus pur représentant de la tradition déclarait qu'il n'était point nécessaire de se torturer dans la recherche des nouvelles formes de la réalisation artistique, on n'avait qu'à s'en tenir aux formes anciennes, aux formes traditionnelles, à celles consacrées dans le vieux trésor de la patrie ! Si les Allemands, du labeur gigantesque de leurs symphonistes avaient créé un drame nouveau, si les Français se dégageaient violemmnt des liens de leur long supplice opériste, pour créer leur école symphoniste, c'est que ces peuples n'étaient pas des descendants de Palestrina. Chacun faisait œuvre patriotique dans son pays, les Italiens devaient en faire autant.

Or, dans ces dernières années, aucun Italien n'a rappelé par ses œuvres, ni Palestrina, ni les très grands maîtres qui vécurent après lui, au XVIIe siècle, et qui, plus que Palestrina lui-même sont plus près de notre esprit, de nos tendances contemporaines, de notre esthétique enfin. Pérosi, sincère et passionné, est au point de vue de la vision orchestrale plus près de Bach que de Palestrina, et au point de vue de la vision dramatique de ses Oratorii, — par la valeur particulière accordée au pathétique sentimental plutôt qu'au pathétique religieux — il est plus près de *Parsifal* que des *Sinfonie Sacre* de Giovanni Gabrieli, ou des Oratorii de Giacomo Carissimi, pour ne nommer que deux des plus hardis innovateurs de la musique sacrée, dans cette merveilleuse période de musique italienne vraiment glorieuse, qui va de la fin du XVIe siècle à la fin du du XVIIe. L'esthétique des deux symphonistes italiens qui ont quelque renom dans la péninsule et à l'étranger, MM. Sgambati et Martucci, n'est pas précisément celle des musiciens révolutionnaires du XVIIe siècle. Quant aux multiples maëstri, qui se dépensent, très avantageusement à leur profit, en opéras que l'Italie envoie partout représenter sa « jeune école musicale

vériste », comme on a voulu l'appeler, ils ne font vraiment jamais penser que leurs ancêtres furent de la lignée des Monteverdi, voire même des Rossini. On sait qu'en général, à quelqu'exception d'œuvres près, il faut souvent chercher les origines de l'inspiration néo-italienne dans ce que les écoles italiennes ont laissé de plus facile, et dans ce que les écoles françaises ont de plus faible, et pour MM. Mascagni et Franchetti, dans ce que l'orchestration moderne allemande a de plus extérieur.

Le « retour à l'antique » de Verdi, qui fit un grand bruit au moment où le mot fut lancé, reste donc dans la réalité lettre morte. Mais, par cette simple phrase, Verdi montra que son génie, qu'on ne doit pas lui méconnaître, était presque complètement, foncièrement, incapable d'attitudes esthétiques.

Je ne rappellerai plus que lorsque Wagner, le colosse barbare, rêvait la Grande Epopée mystique, dans son esprit déjà toute composée de plastique de paroles de musique, Verdi écrivait tranquillement *La Force du Destin* ou le *Trouvère*... Le génie méditerranéen se répandait en mélodies, moulait de nouveaux organismes parfaits, exubérants de vie, richissismes de sève mélodique, mais aux formes et à l'âme anciennes. Tandis que le génie boréal, lui, d'un geste impérial donnait un formidable élan à l'évolution de toute la musique, et de toute l'esthétique musicale.



Les lettres de Verdi que nous avons sous les yeux, nous révèlent l'attitude synthétique du maëstro devant la création d'art. Toutes ses préoccupations sont musicales. Dans ces lignes nombreuses écrites par le musicien à son poète, pas une seule fois on ne retrouve un souci esthétique, une crainte qui ait une valeur générale, un conseil qui montre une volonté de créer une œuvre d'art qui soit en même temps une œuvre de vie, mais seulement une œuvre d'artifice, simplement régie par des lois de formes inflexibles. Pas une seule fois le musicien ne nous paraît *oublier* la scène, la fiction de vie à laquelle il s'adonne. On ne retrouve certes pas chez Verdi cet emballement farouche qui poussait Wagner — comme dans un autre domaine et à un autre point de vue Balzac — à vivre de la manière la plus intense la vie de ses personnages, jusqu'à en-

gendrer de leurs affirmations spontanées et irrésistibles une forme nouvelle d'art, au lieu d'asservir l'âme de tous, musicien, poète, personnages, à l'impératif catégorique de la rampe. Wagner a tenu a nous apparaître perpétuellement l'esclave de l'Idée qui l'animait. Verdi ne cache pas qu'une volonté unique le dominait : réussir, guidé par un seul souci : l'effet scénique. Il écrit au poète Antonio Ghislanzoni, en date du 16 octobre 1870 :

Pour répondre en détail à votre lettre, il faudrait du temps, et nous n'en avons pas beaucoup à perdre en ce moment. Loin de nous, donc, les discussions, et qu'une seule chose nous préoccupe : réussir ! Pour cela, je regretterais que les variantes que j'ai demandées, au lieu d'*aviver*, *décolorent* l'effet... (1)

Il est vrai que Wagner, qui composait lui-même ses livrets, ne nous a pas laissé les marques écrites des ondoiements de son esprit pendant la création. Mais nous pouvons aisément en trouver des données même très précises, dans ses lettres et dans les études théoriques qui sont contemporaines de ses œuvres. J'estime qu'un parallèle entre Wagner et Verdi est impossible, autant qu'il est impossible de comparer le hennissement furieux d'un merveilleux cheval qui galope dans des domaines libres et superbes, au hennissement satisfait d'un cheval enfermé dans un parc où à ceux qui le regardent il apparaît très beau mais immobile. Mais il est difficile de ne pas penser à cette noble et constante insouciance du public, en vue toujours de l'œuvre parfaite à réaliser, qui dans une lettre adressée de Lucerne à Mathilde Wesendonk, le 15 avril 1859, faisait écrire à Wagner :

Il est évident que chacun va jusqu'où sa compréhension personnelle peut le conduire ; mais il arrive toujours que chacun comprend à sa propre manière.

Il en sera de la sorte, lorsque mon ouvrage musical sera achevé : les phrases mélodiques apparaissent, s'enchevêtrent, attirent et charment. L'un s'en tiendra à un thème, l'autre à tel autre thème ; ils écouteront et comprendront vaguement, et, s'ils le peuvent, *ils saisiront enfin le sujet, l'idée.*

(1) Ces deux mots sont en italique dans le texte.

Wagner parlait de *Tristan,* auquel il travaillait éperdument à travers toutes les angoisses que l'on connaît. En écrivant la musique de *Aïda,* Verdi peut de son côté avoir des phrases comme celles-ci :

Il faut donner un relief plus grand à l'intermezzo qui suit :
Aïda. Va... tu ne m'aimes pas.
R. Je ne t'aime pas ? Jamais les hommes sur la terre ni les dieux dans le ciel n'ont jamais aimé d'un amour plus ardent.

(Ces paroles ou d'autres, peu importe ; *mais que ce soit une phrase qui secoue, théâtrale*).(1)

Il peut écrire aussi :

8 octobre 1870.

Cher Ghislanzoni,

Que ce soit dit une fois pour toutes, que je n'entends jamais parler de vos vers, qui sont toujours bons, mais j'entends dire mon opinion sur l'effet scénique. Le duo entre Radamès et Aïda est, selon moi, très inférieur à l'autre entre père et fille, la faute en est peut-être à la forme, qui est plus commune que celle du duo précédent. Il est certain que ces *enfilades* (2) de cantabili en huit vers, dits par les uns et répétés par l'autre, ne sont pas faits pour garder vif le dialogue. Ajoutez ensuite que les intermèdes de ces cantabili sont plutôt froids.

Au commencement de ce duo, je préfère encore une partie des premiers vers, à ce récitatif qui est trop sec. J'aimerais mieux, par exemple, (je ne sais si la forme vous conviendrait) les huit premiers vers lyriques, jusqu'à

D'un parjure ne te tache pas...

Puis, le récitatif, en partie : « Je t'aimais brave, quoique... ennemi : je ne t'aimerais pas parjure », jusqu'à tout le solo de Radamès. Ensuite les vers

D'Amnéris la haine serait fatale,
Avec le père je devrais mourir

ne sont pas scéniques, c'est-à-dire ne donnent pas lieu à l'action de la part de l'acteur ; *l'attention du public n'est pas attirée, et la situation s'égare. Un développement plus grand, serait nécessaire etc.*

Plus loin il ajoute :

Vous direz : « mais ce sont des sottises, mes vers disent la même chose». C'est très vrai. Sottises, autant que vous voudrez. Mais il est certain

(1) Dans cette lettre et dans les suivantes, je mets en italique les phrases sur lesquelles je veux attirer l'attention du lecteur.
(2) Ce mot est en italique dans le texte.

que des phrases comme celle-ci : « tombera sur moi, sur le père, sur tous... En vain... tu ne le pourrais pas, etc., etc. », si elles sont bien accentuées, elles attirent toujours l'attention du public, et *quelquefois* (1) produisent de *grands effets*.

Outre la préoccupation constante des *effets*, Verdi fut naturellement retenu sans cesse dans les bornes trop rapprochées de son esthétique traditionnelle, ou, véritablement, de son traditionnel *défaut d'esthétique*. Son très grand talent s'interdisait toute liberté trop hardie. La *fatalité mélodique* de sa race lui imposait ses lois, inéluctablement. Il les subissait sans révolte, avec cette géniale souplesse, que ses lettres, comme d'ailleurs toute sa musique, nous révèlent, en nous montrant l'orientation artistique de ses aspirations les plus secrètes lorsqu'il réalisait tout entière sa personnalité dans la création.

Ses aspirations gravitent autour de la « mélodie à faire ». Toutes ses préoccupations sont relatives à la Mélodie. Car c'est par l'étroite fenêtre régulière de la Mélodie dramatique, que j'appelle volontiers « méditerranéenne », c'est-à-dire telle qu'elle fut conçue par les Méditerranéens, Italiens et Français, que Verdi, ainsi que tous les musiciens de sa race, voit le Drame en musique.

Dans le vieil opéra, la Mélodie est réglée par certaines lois particulières, et il faut remarquer qu'en ce cas le mot : loi, signifie plus exactement : tradition qui fait loi, imitation des modèles antiques, dont, à tort ou à raison, il ne faut pas s'éloigner. Ces lois particulières, se révèlent dans les formes assez tyranniques de la distribution formelle du vieil opéra. Verdi voulut y rester fidèle. Il les acceptait sans discussion ainsi que la plupart des opéristes de son pays les acceptent encore aujourd'hui.

C'est de la sorte que la forme de la *cabaletat* retient puissamment l'attention et crée un des soucis les plus sérieux de l'artiste.

Toutefois, Verdi, qui fut malgré tout un grand musicien, dans le sens strictement « musical » du mot, sentait de temps en temps l'accablement des formes antiques : la tyrannie de l'esclavage « opériste ». Il écrivait alors à son poète :

La situation me semble, ou je me trompe, assez bonne et assez théâtrale, et le rôle de Radamès ne peut pas être décoloré. Développez donc cette

(1) En italique dans le texte.

situation comme vous le croyez mieux, et qu'elle soit bien développée, et que les personnages disent ce qu'ils doivent dire sans se préoccuper du tout de la forme musicale. Bien entendu que si du commencement à la fin vous m'envoyez un récitatif, il me serait impossible de faire de la musique rythmique ; mais si vous donnez dès le commencement un rythme quelconque et si vous continuez avec lui jusqu'à la fin, je ne le regretterais point. Peut-être il faudrait le changer seulement pour faire une petite *cabalettina* à la fin.

Même dans ces lignes, où Verdi se montrait aussi libre et confiant dans sa puissance musicale qu'il sentait pouvoir mouler dans n'importe quel moule rythmique, il est saisi par les nécessités formelles auxquelles il faut obéir, et par le charme de la *cabalettina vers la fin*.

Il écrit encore :

Je regrette que vous ayez ôté le vers

L'are dei nostri Dei
(Les autels de nos Dieux)

car il me faisait grand jeu pour l'ensemble. En outre, je n'ai pas pu me servir du quatrain :

E'fuoco, febbre, folgore
(C'est feu, fièvre, éclair)

car je serais obligé de donner une sorte de *cabaletta* qui nuirait à l'autre qui suit de près...

Il révèle perpétuellement l'esclavage inéluctable : « Si vous n'aimez pas cela, écrit-il, trouvez autre chose. Mais du moment que nous sommes entrés dans la voie des *cantabili* et des *cabalette*, il faut continuer dans cette voie, et il faut que Radamès réponde avec huit vers aux huit vers d'Aïda... » Il demande au poète des possibilités rythmiques pour l'étalage de ses mélodies :

Le duo du quatrième acte, le dernier que vous avez envoyé, est très bon, mais il est trop agité et tourmenté. Les vers y sont trop brisés, et il n'y a pas moyen d'y faire une mélodie et pas même une longue phrase mélodique...

...En donnant une forme lyrique à tout le duo, ne vous semble-t-il pas que la scène I demande un plus grand développement ? Et si nous faisions une romance ? Une romance en vers de neuf pieds ? Que diable en sortirait-il ? Devons-nous nous y essayer ? Mais maintenant que vous êtes dans votre chemin, continuez, et, le cas échéant, nous ferons la romance à la fin.

Et naturellement la mélodie, la réalisation ample et triom-

phante d'un morceau de *bel canto*, se présentait à l'esprit de Verdi comme l'expression suprême d'une situation ou synthéthique, ou particulièrement noble et importante. C'est pour cela que sentant le frisson mélodique de son inspiration, il écrivait à propos d'une scène :

Jeudi.

Mon cher Ghislanzoni. Aucune difficulté pour les vers de sept pieds, soit pour la *cabaletta*, soit pour le commencement etc., etc., et il me semble vraiment que le duo devrait commencer tout à fait avec une forme lyrique. Dans ce commencement du duo il y a (si je ne me trompe) quelque chose d'élevé et de noble, particulièrement en Radamès, qu'il me plairait de voir chanter. Un chant *sui generis* ; non pas le chant des romances et des *cavatines*, mais un chant déclamé, soutenu et élevé. Le mètre à votre choix, et brisez même le dialogue si vous croyez que cela puisse donner plus de vie...

Ici le compositeur sent frémir en lui cet énorme besoin d'un peu plus de liberté, d'air, de sincérité créatrice enfin, qui dans le Nord devait être le signe d'une époque. Mais Verdi était le dernier musicien des « musiciens impulsifs ». Tout le défaut de son génie n'est pas dans le génie même, ou dans la « quantité » de ce génie, si on ose s'exprimer dans un tel langage de laboratoire. Son défaut est dans le désaccord de sa puissance inventive et de sa puissance ordonnatrice; en d'autres mots ; de sa technique et de son rôle esthétique. Le quatuor *Rigoletto* est un des chefs-d'œuvre de la Musique. Dans le IVe acte d'*Othello* et dans *Falstaf*, malgré toutes les facilités mélodiques et orchestrales répandues çà et là, Verdi vieux montrait dans sa dernière manière l'effort fait par son génie pour s'harmoniser avec les grandes conquêtes esthétiques de son temps. Si *Othello* et *Falstaf* avaient été les œuvres d'un commencement, au lieu d'être celles d'une fin, si le musicien dans tout l'épanouissement de ses facultés avait pu se développer après elles, je pense que notre âme méditerranéenne aurait aujourd'hui un superbe génie pour guider son triomphe musical. Mais après *Falstaf* Verdi mourut. Je ne crois pas qu'il mourut insatisfait, mais en vérité s'il avait pu avoir conscience de l'évolution irréfutable de la Musique en général, dans ses deux aspects, technique et esthétique, et de la Musique dramatique en particulier, il aurait peut-être regretté de ne pas laisser pour ses compatriotes une seule loi, une seule indication, que les nouvelles

générations eussent suivies pour renouveler le sang fade des opéras italiens. Dans ce sens négatif, Verdi n'apparaît vraiment pas comme un Maître.

Dans les quelques extraits de ses lettres que j'ai voulu donner ici, nous retrouvons le musicien, le grand musicien même, en lutte avec la matière poétique qu'il frappe et caresse en la faisant devenir musique, comme l'orfèvre le fait avec le lingot qui doit devenir joyaux. Mais pas une seule ligne n'indique un souci d'esthéticien, un souci, même absurde de recréer, dans un sens italien le Drame Musical.

Verdi, je l'ai dit plus haut, a été le dernier grand « Musicien impulsif ». Après le profond classicisme et le puissant romantisme du XIXe siècle musical, après les conquêtes idéales qui ont ému le monde des musiciens, de Beethoven à Wagner et à Berlioz, de ceux-ci à Debussy et à Richard Strauss, tout musicien n'a plus le droit d'être simplement « impulsif », c'est-à-dire de se lancer dans le domaine brûlant de la création dramatique vraiment moderne, sans autre richesse que celle naturelle, de son talent seulement mûri par la technique. Le type parfait du musicien moderne est au moins mûri par la technique autant que par l'esthétique, c'est-à-dire par l'ensemble indéfini mais immense, des lois poétiques, philosophiques, historiques, etc., qui rythment selon chaque temps la danse séculaire du fantôme artistique. Le musicien moderne, comme tout autre artiste d'ailleurs, car le parallélisme des arts se révèle de plus en plus dans son éblouissante vérité, n'est certes plus l'artiste simplement doué d'une faculté qui lui permettait de ramasser des « mélodies » dans les bois, pour les mettre dans ses cartons, afin de les juxtaposer ensuite au premier livret rencontré capable, de dominer ainsi sur tout l'art mélo-dramatique.

Les maîtres de notre art dramatico-musical doivent avoir en plus, aujourd'hui, une conscience profonde de leur temps, pour donner à leur art une *idée fondamentale*, un centre animateur, indispensable à l'unité de style d'un temps et à la perfection d'une œuvre, qui en quelque sorte résume et parfait une époque. C'est cette idée centrale qui dans le naufrage des siècles a noyé des myriades de productions sporadiques et éphémères, pour laisser de tous les temps celles qui d'une manière ou de l'autre les résument : les œuvres-type. Les

Musiciens de nos fidèles chrétiens, jusqu'à Bach, furent toujours animés par la même idée fondamentale, par le feu central : la foi. Le XVIIIe siècle opériste s'égara presque entièrement, en déterminant ainsi l'égarement des opéristes méditerranéens du siècle suivant jusqu'à nous, parce qu'il n'eût plus l'idée fondamentale, animatrice unique des plus diverses et même des plus libres manifestations. Tout artiste moderne n'ayant plus la foi, doit créer au centre de son art un autre nœud d'idées, philosophiques comme celles de Beethoven, romantiques comme celles de Berlioz, ou romantico-impérialistes comme celles de Wagner, sensorielles et spéculatives comme celles de Strauss, ou sensuelles et animiques comme celles de Debussy.

Le Drame Musical moderne doit être une résultante parfaite : de génie et de science, d'art et de philosophie, sans être, bien entendu, d'aucune façon ni scientifique ni philosophique...

Dans ses œuvres Verdi, le dernier grand Impulsif, ne laissa point ce principe de vie nouvelle que les Musiciens de son pays cherchent ailleurs en se détournant de lui, et dont le défaut peut retarder considérablement leur évolution musicale s'ils lui demandent encore ce qu'il ne peut pas leur donner. Verdi se contenta simplement de les inviter à l'erreur, en se révoltant contre la *musica straniera*. Cette erreur a assez fait de ravages en Italie, car, pour ne pas trop s'éloigner des enseignements du maître, qui signalait le danger de la musique étrangère, et pour trouver tout de même du nouveau, les jeunes musiciens italiens se sont approchés des Etrangers, mais seulement de ceux qui en quelque sorte sont plus près de leur vieille tradition : de Massenet, de Saint-Saëns...

*
* *

Cependant, en Italie, les plus jeunes, ne souffrant aucun joug, en littérature comme en musique, et comme dans tous les arts, semblent révéler déjà une nouvelle conscience esthétique qui peut alimenter plus d'un grand espoir de renaissance.

Chez les plus actifs et les plus intelligents, le patriotisme musical étroit, borné jusqu'ici par le manque de sens lyrique moderne, plus que par une ignorance inadmissible, élargit ses limites. La littérature et les arts plastiques s'étant frayé un

chemin dans les domaines de la littérature et des arts plastiques étrangers, il est absurde que la Musique continue indéfiniment à garder ses yeux clos, pour se bercer avec une grossière béatitude aux cantilènes de ses mélodies mal ou insuffisamment orchestrées. Depuis longtemps, des esthéticiens italiens, prêchent la nouvelle nécessité. Mais la routine garde avec elle le public. Et ce n'est naturellement que l'éducation artistique des grands concerts orchestraux qui peut changer le public et qui changera à Rome, où des concerts réguliers existent, et ailleurs où certes on en créera.

C'est pour cela que la nouvelle initiative de M. Ricordi semble assez curieuse, mais suffisamment redoutable pour l'essor des jeunes talents. Le grand éditeur milanais se propose d'inaugurer cette année une saison annuelle de musique italienne à Venise. Connaissant les puissants moyens de réalisation dont M. Ricordi dispose, il n'est point douteux que sa tentative réussisse. Ce sera peut-être curieux et très intéressant au point de vue de la culture, si cette tentative se contente d'élever le public italien jusqu'aux plus pures hauteurs de sa musique ancienne ; ce sera, certes, très nuisible à la vie musicale italienne, si elle reprend pour une assistance d'élite, probablement internationale, des œuvres contemporaines qu'il faut laisser dominer sur le gros public, si on ne peut pas l'en empêcher mais qu'il faut écarter des domaines purement intellectuels de l'art, afin que les jeunes musiciens, les derniers venus, ne continuent pas l'erreur qui consiste à considérer comme pures œuvres intellectuelles des œuvres qui ne sont que grossièrement, et souvent vulgairement, sensorielles.

La *Gazzetta di Venezia* voit le danger. Ce journal veut croire que les derniers opéristes italiens, les Mascagni ou autres, seront exclus de ces fêtes vénitiennes, qui devraient être de véritables fêtes d'art. Mais il y a déjà ceux qui protestent. Et le programme de M. Ricordi, imparfait à notre gré, car il n'admet qu'un seul concert de musique italienne du XVIIe siècle, sur quatre soirées accordées aux opéristes du siècle dernier, de Rossini à Verdi, poussé par le public des critiques routiniers et aveuglement patriotes, subira peut-être de telles transformations, que ce « rêve vénitien » d'une saison de musique italienne, pourra vite dégénérer en une *saison théâtrale et opériste* de plus, dans l'année musicale de la péninsule.

On appelle déjà cette « saison » : *la Beyreuth italienne.* On voit déjà l'Italie attirer à Venise les Etrangers pour les enchaîner dans les « divines » mélodies de Rossini ou de Verdi, et dans un grand rêve d'esthétique hardie et puissante, ainsi que Bayreuth ou Monaco le font avec la musique de Wagner. L'absurde de cet espoir est naturellement dans le manque forcé d'unité de conception et de réalisation, que présenteront ces œuvres d'auteurs divers, tandis que c'est justement l'unité de vision et d'extériorisation qui forme le caractère principal, *organique,* des représentations wagnériennes.

La leçon contenue dans la Musique italienne du XVIIe siècle est une leçon éternelle. Si M. Ricordi avait voulu y consacrer une saison entière de concerts, dans le cadre assez spécial, unique, de Venise, il aurait pu de la sorte organiser une série de fêtes dont l'importance aurait pu égaler pour tous les artistes de la terre, celle de Bayreuth. Mais ce n'est pas avec la musique des grands opéristes du siècle dernier, ou du siècle actuel, même dans le cadre incomparable de Venise, qu'on peut organiser des fêtes dont l'importance esthétique serait égale à d'autres, où les artistes vont chercher des sources d'inspiration, et peuvent toujours retrouver des fleuves d'enseignements très modernes, et par cela même très vivants, *dynamiques,* tandis qu'à Venise il ne trouverait tout au plus qu'une agréable joie harmonieuse, une sorte de joie *statique,* et encore...

Mais à part toutes les considérations qu'elle peut inspirer au point de vue de l'importance esthétique devant le monde moderne, cette saison spéciale d'opéra italien pourra être très curieuse et intéressante. Elle commencerait tous les ans en septembre. Elle durerait cinq semaines. On représenterait quatre opéras par semaine, en consacrant une cinquième audition aux grands maîtres du XVIIe siècle. Les Maîtres n'occuperaient donc que le cinquième de la place d'honneur, dont les autres cinquièmes seraient occupés par les Maëstri... On peut souhaiter que les esthéticiens italiens libres et savants, qui travaillent à Venise, comme dans le reste de l'Italie, pour une vraie et sûre renaissance esthétique de leur Pays, puissent persuader le Chorège de ce « rêve vénitien » de la nécessité d'accorder plus d'ampleur à l'audition intégrale des grandes œuvres des musiciens du XVIIe siècle, qui ne furent pas seulement les précurseurs des maëstri, mais qui demeurent les

maîtres incontestés de la tonalité moderne et du Drame Musical. Alors ces fêtes italiennes, données dans le pays de Benedetto Marcello, auraient vraiment l'importance que ses organisateurs lui souhaitent.

Là, tous les artistes iraient, comme à Bayreuth, puiser leur inspiration, lorsque le grand frisson esthétique les aura secoués dans leurs plus intimes aspirations d'art. Quant à l'audition des opéras des musiciens inférieurs à Rossini ou à Verdi, et pour voir les spectacles que les musiciens contemporains bâtissent avec une si grave nonchalance esthétique, il y a tous les théâtres de la péninsule, qui se chargeront, comme toujours, de les accepter ou de les refuser, de les glorifier ou de les anéantir. Et les concerts orchestraux se chargeraient de résumer et de faire connaître les efforts des symphonistes nouveaux.

Mais on peut enfin remarquer que les musiciens italiens, un peu plus souvent que par le passé, se montrent dominés par des soucis purement esthétiques. Et si M. Franchetti, ayant voulu mettre en musique plus qu'un libretto ordinaire une véritable œuvre d'art : *la Fille de Jorio* de d'Annunzio, n'a pas eu de succès, d'autres ne craignent pas d'aborder les sujets les plus hardis, et d'attendre leur heure. Ainsi un jeune musicien, M. A. Fano, s'apprête à envelopper de son inspiration une œuvre d'un vrai poète : l'*Enéide* que M. Antonio Cippico prépare pour lui, en l'honneur de la légende héroïque méditerranéenne, pour une apothéose dramatique de notre race.

RICCIOTTO CANUDO.

P. S. — L'accueil fait par la critique à un mélodrame récent du maëstro Ciléa, *Gloria*, joué à Milan, semble devoir confirmer que l'Italie rejette ou s'essaye à rejeter loin d'elle le manteau bariolé et très lourd de son opéra. La plupart des critiques ont regretté de ne trouver dans cette œuvre qu'un mélodrame. Ils ont affirmé hautement que la musique théâtrale est en pleine évolution et que l'Italie ne doit pas continuer indéfiniment à produire des opéras gonflés ou délayés dans l'éternel pathétique de la trop facile « mélodie italienne ».

M. Nicoln d'Attri, critique musical du *Giornale d'Italia*, esprit des plus larges et des plus cultivés parmi les meilleurs critiques italiens, après avoir rappelé « la tendance moderne

déterminée par les progrès mêmes de la musique, en tant qu'art d'expression » affirme que « la forme du vieux mélodrame est condamnée malgré les succès qu'elle peut obtenir sur le public et qui ne durent pas, le public étant lui-même en voie de lente transformation... » Le ton général des critiques des grands quotidiens est celui des personnes qui par le choix même des mots critiques montrent être assez peu musiciens. Mais à propos de *Gloria*, il est étrange de constater qu'*en général* ou ne craint plus enfin, en Italie, de réclamer aux maëstri autre chose que leurs ponctuels et graciles mélodrames.

Il faut signaler aussi des innovations symphoniques, qu'un jeune musicien, M. Zanella, prétend apporter dans la fusion de la voix humaine et de l'orchestre, et dans la base élémentaire de l'écriture musicale : la mesure. M. Zanella, en effet, dans un *Poème symphonique*, a traité la voix humaine comme un simple élément phonique vocalisé dans l'ensemble de l'orchestre. Il a traité la voix humaine non articulée en paroles, mais seulement vocalisée. Cela n'est vraiment pas tout à fait nouveau. Quant à l'idée esthétique de M. Zanella que « les paroles enlèvent ou ajoutent de l'expression à la musique », elle est fort discutable, et elle touche à une question d'esthétique des plus complexes, qu'il est fâcheux de voir confier trop péremptoirement à la plume d'un journaliste qui interviewera le musicien. Mais M. Zanella, qui est le successeur de Mascagni à la direction du lycée musical de Pésaro, se montre sans doute louablement préoccupé par quelques problèmes musicaux assez profonds.

Il a accompli aussi, paraît-il, œuvre d'innovateur, en supprimant la mesure, qui, déclare-t-il un peu trop naïvement pour un vrai musicien, le gênait dans l'emploi des rythmes les plus variés pour peindre les plus divers états de l'âme.

Toutefois, la nervosité de l'attente, manifestée par les critiques à propos de l'œuvre de M. Ciléa, et les recherches de M. Zanella, peuvent nourrir les espoirs des musiciens italiens, fatigués de ne plus avoir de musique italienne sérieuse et noble.

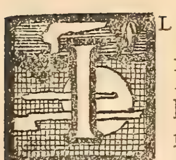
R. C.



5



NOTES SUR SMETANA



IL vient de paraître dans la collection des *Maîtres de la Musique* de la librairie Alcan un volume de M. William Ritter, le premier consacré en français à Bedrich Smetana, le fondateur de la musique tchèque. Malheureusement le manuscrit de notre collaborateur ayant excédé les proportions réglementaires, il en est tombé plusieurs morceaux importants parmi lesquels nous choisissons les citations suivantes, donc parfaitement inédites.

C'est d'abord le commentaire musical de la *Prodana nevesta* (*la Fiancée vendue*) dont il n'est resté dans le volume, outre le scénario, que l'analyse de l'ouverture jusqu'aux mots : « La grosse joie populaire » du finale doit aboutir au lever du rideau sur la place de fête d'un village où se célèbre la vogue et s'enter aux accents joyeux d'un chœur de jeunes gens...

Il est devenu immédiatement populaire ce chœur : *pourquoi n'être pas gai quand on a la santé ; il faut en profiter tant qu'on n'est pas marié.* Il retentit d'un bout à l'autre de la Bohême dans la bouche de pauvres hères qui seraient bien étonnés d'apprendre qu'il n'est pas d'eux, des origines de la nation, comme les autres chansons de leur répertoire pour toutes les circonstances de la vie. L'illustre ethnographe et collectionneur Vojta Naprstek avait coutume d'offrir la représentation de la *Prodana nevesta* à tous les drouineurs slovaques qu'il rencontrait dans la rue de Prague : tous y prenaient un plaisir extrême et se retrouvaient chez eux. Je n'en savais rien lorsque je fis une expérience analogue : je menai deux fois au *Narodni Divaldo* (le Théâtre National) un ménétrier slovaque de Vlka, commune toute rustique de Moravie en dehors des voies de

communication. Un soir le malheureux tomba sur l'*Asraël* du baron Franchetti et s'endormit. L'autre soir il jubila aux danses et aux chants de la *Fiancée vendue* en déclarant que « c'était presque aussi joli que sa musique ». Il faut insister : car c'est le caractère distinctif de l'œuvre que de pouvoir être applaudie en son *ouverture* à Paris par Willy méfiant et tout au long à Prague par les chaudronniers et marchands de souricières du Haut Trentchin. C'est du reste d'un art particulier à Smetana d'un bout à l'autre de son œuvre que ce maniement des foules auquel il excelle : il sait leur trouver des accents qui à la fois les évoquent et semblent naître d'elles. Il est certain qu'il a dû étudier énormément la vie du peuple. Il est aussi étourdissant que varié, ce chœur de fête, avec sa modulation en mineur prenant une nuance de mélancolie à l'adresse des gens mariés. Et quand Jenik l'amoureux, un brave garçon établi depuis quelque temps au village et dont on ne sait pas les origines, a reconforté Marenka, sa fiancée soucieuse, que le chœur les invite à la gaieté et à la danse, l'accompagnement en sera une figure balancée, si gracieuse, si légère avec son trille charmeur qu'elle évoquera immédiatement le garçon botté de là-bas, aux hanches droites, qui se prépare à la polka et au *furiant*. Et la poésie c'est tout ce qu'ils s'expriment d'amour et de ferme volonté de ne pas renoncer l'un à l'autre. Mais quelle est la vie de Jenik ? Il a perdu sa mère tout jeune ; son père s'est remarié, lui, a quitté la maison paternelle pour céder la place au fils de sa marâtre. Tout cela ne prête plus à rire. Ils se jurent un éternel amour ; et c'est l'air complainte de Marenka, puis le duo délicieux, sur un accompagnement d'une douceur berceuse un peu monotone, mais comme la confiance du bonheur un jour dans la résignation à l'épreuve momentanée.

Kecal l'entremetteur, qui vient demander en mariage Marenka a justement pour le frère de Jenik, Vasek un fils que son père Micha a eu de sa marâtre, doit être conforme au type traditionnel, enrubanné de la tête aux pieds, personnage à la fois ridicule et bon enfant, gonflé de son importance et mouche du coche, tenant en réserve toute une provision d'allocutions et de programmes, un vrai sac d'expédients burlesques. Il aime à se répéter et à s'écouter, fanfaron dans sa sagesse. Gros bonhomme, et pourtant assez fin, avec des yeux qui voient tout, inspectent tout, et au besoin devinent tout. Il persuade chacun

bon gré, mal gré. Sa description de Vasek, le meilleur fiancé, est célèbre ; elle convaincra immédiatement les parents de Marenka. Finale en polka d'un brio étourdissant à en remontrer à toute la musique hongroise.

Le décor de la salle d'auberge ouverte sur la place publique, est annoncé par un prélude en trilles et gammes descendantes de dissonances, introduisant le chœur des buveurs. Le joyeux gars Jenik met au-dessus du vin et de la bière, l'amour. « *Tu es amoureux jusqu'aux oreilles, mais voici un monsieur qui pourrait gâter ton affaire* » C'est Kecal ! Celui-ci entend persuader que l'argent vaut mieux que l'amour. Ensemble, où le chœur chante la bière, Jenik l'amour, Kecal l'argent. Et l'on danse un *furiant* endiablé. Tout cela d'un fort accent rustique n'emprunte rien aux façons qui dans les œuvres de chez nous rendent de telles scènes d'un mauvais goût et d'une platitude désespérante. D'un bout à l'autre de ces trois actes la saveur locale est si forte qu'elle emporte tout : c'est comme dans ces cuisines exotiques où rien ne garde le goût des choses de chez nous.

La salle évacuée, entre Vasek. Il est bègue et simple plus qu'un peu. Son rôle est une merveille de tact. Il faut que son chant bégayé fasse rire : hésitation, raccroc, déclanchement subit, répétition mécanique, effets des plus comiques, oui, et pourtant cela reste musical. Sa mère ne rêve que de le marier, de célébrer la noce. Il se rend très bien compte qu'on se moque de lui ; s'il ne réussit pas on se moquera encore davantage... Aussi ce bégayant motif ne sera pas exempt d'une certaine mélancolie. C'est à ses vêtements fleuris et enrubannés de garçon à marier et au fait qu'il soit étranger que Marenka immédiatement comprend que c'est le prétendant en question. Aussi va-t-elle se venger sur lui de sa propre peine. Ce qu'elle lui annonce de misères ! Et ce qu'elle y met de verve ! Si bien qu'elle arrive à lui faire jurer qu'il n'épousera à aucun prix cette Marenka dont on lui a tant parlé et qu'on l'emmène voir aujourd'hui pour la première fois.

Suit le discours de l'intermédiaire à Jenik : il est parfait. C'est du comique rural aussi expressif et exact de ton que certains récits de Maupassant d'une part, de Grazia Deledda ou de Mistral d'autre part. Seulement c'est tchèque ! Nous, nous sentons que c'est drôle, étrange et charmant ; le public

de Bohême reconnaît en plus que c'est exact dans des proportions telles et avec une telle finesse qu'il s'en réjouit doublement : Hé ! le vieux Kecal avec toute son expérience ne sait-il pas mieux que Jenik ce qu'il faut à Jenik ! Il lui vante une fille riche, avec beaucoup de redites et de vantardises. Ce qui vaut le mieux serait de se marier dans son pays à lui : ici les filles ne valent rien. Du reste les parents de Marenka sont liés (par un traité dont il a été question antérieurement) : elle ne peut être qu'au fils de Thomas Micha... A ces mots Jenik dresse l'oreille ! Mais lui aussi est un fils de Thomas Micha...! Alors oui, il consent à se désister de tous droits sur sa fiancée, moyennant trois cents florins et qu'il soit bien spécifié qu'il s'agit uniquement du fils de Thomas Micha — donc lui-même, ce dont Kecal ne peut se douter. Et l'air « *il sait une fille qui a des ducats* » deviendra aussi un air populaire. Le finale : signature du traité au milieu des invectives et des quolibets de la foule tel qu'il est joué à Prague est l'une des plus jolies choses qui soit au théâtre...Il y a assez d'art dans cette petite chose pour faire penser à une grande, la finale du deuxième acte de *Meistersinger*... Et sur ce rappel disproportionné, l'esprit revient immédiatement autour de cette table d'auberge assaillie, sans la moindre envie d'ironiser, tandis que monte la crescendo chromatique à triolets en pédale jusqu'au *ff* du thème du traité... Il faut que Kecal protège Jenik de son immense parapluie rouge ouvert pour qu'il puisse signer. Et les *pâtés* que Kecal essuie de sa langue ; et la pincée de poussière ramassée sur le plancher pour saupoudrer l'écriture, et le témoin dont on guide la main ; et celui qui fait une croix ! Menu comique paysan, mais si plein d'entrain et de belle humeur... Vraiment, plus on cherche dans le répertoire des autres nations quelque chose qui ressemble à cela, moins on trouve ? Et l'inévitable, l'irritant refrain : « C'est tchèque » qui dit tout ce qui ne dit rien... Mais aussi pourquoi avons-nous des idées sur l'Espagne et sur l'Italie et point sur la Bohême. Il faudrait expliquer même comment sont les maisons et le mobilier d'une auberge, et les costumes, et les usages.

De nouveau la place du village où Vasek, l'œil mort, la démarche malaisée, erre rêveur et prodigieusement perplexe... Un hautbois mélancolique amène l'air de Marenka, quand elle lui faisait jurer de ne pas épouser Marenka, et donne une

image tangible des lourdes opérations de ce cerveau rudimentaire d'idiot, qui craint même pour sa vie — il lui a été dit que Marenka l'empoisonnerait — et ne sait comment cela finira. Et subitement *boum. boum*, l'arrivée des comédiens et acrobates qui fournit à l'improviste une diversion à ses sombres et pénibles méditations. Et la troupe grimée et pailletée de donner sur-le-champ un échantillon des merveilles qu'elle promet. Vasek n'a plus d'yeux que pour le tutu écarlate et le maillot rose d'Esmeralda Salamanka ! Je ne sais rien de plus joli comme aspect que ces pitres et cette danseuse au milieu de la population en costume national. Lorsque l'un des bateleurs fait voltiger les assiettes en s'embrouillant dans son boniment, que l'Indien vient annoncer que l'on ne jouera pas parce que l'un des rôles principaux, l'Ours, s'est saoulé ; que le « Principal » en *a parte* promet Esmeralda, *Esmeraldicka*, à Vasek s'il consent à faire lui, l'ours et que Vasek s'essayant déjà à se tenir sur un pied, n'arrive qu'à écraser l'orteil du Principal, tandis qu'un gamin haut comme une botte enlève les poids terrifiants avec lesquels le pitre vient de balayer l'assistance par un extravagant moulinet, toute cette naïveté pittoresque et charmante, cette joie sans malice, sur une musique qui sait tout à coup se faire foraine, mais *foraine slave*, dans un décor rural enchanteur, on se sent à mille lieues de Paris, de Vienne et des grandes capitales pour vibrer de toute cette joie tchèque qui secoue la salle. Et je vous assure qu'on ne se demande pas à quelle aune il convient de mesurer une pareille œuvre. J'en ai l'aveu de M. Camille Saint-Saëns lui-même.

Mais nous arrivons aussitôt à des cris vraiment pathétiques et tout aussi exactement appropriés, dès que Marenka est entrée sur le « *Non, non, je ne le croirai pas* ; *c'est une ruse mon Jenik chéri ne manque pas ainsi de foi* » et qu'elle se rend à l'évidence lorsqu'on lui montre le contract signé qui la paie en florins à son fiancé. On a toutes les peines du monde à amener Vasek ; il bée au bord de l'étang qu'il y a toujours au milieu d'un village tchèque. (Ne faut-il pas aussi une place publique, des oies et des canards.) Oh ! il est bien content d'apprendre que c'est celle-là Marenka ; celle-là même qui ce matin lui a tenu tant de propos désobligeants sur Marenka, seulement sa pauvre cervelle s'en va en compote de plus en plus. Et puis les mollets d'Esmeralda virevoltent devant ses yeux. Il détale aussitôt

que l'attention s'est détournée de lui. Et c'est maintenant le fameux sextuor, si affectueux où les parents chantent le : *Décide-toi, Marenka,* qui encore deviendra populaire et en plein opéra de Budapest, — et Dieu sait si les magyars nourrissent peu de sympathie à l'égard de tout ce qui est tchèque, — fut bissé huit fois. La jeune fille demande à se recueillir : scène mêlée de tristesse et de désir de vengeance, ordinairement supprimée... Et voici Jenik. On sait le reste. Mais il faut se rendre compte de la complexité pleine de verve de ce finale. La foule entière demande à Marenka ce qu'elle a décidé, et quand on sait que furieuse, dépitée elle se soumet : « Vive Marenka ;» la dispute est oubliée on prépare la noce! — « Oui, oui, on la fera bientôt, ajoute le terrible Jenik, et tout le monde s'en réjouira ! » Et quand il s'est déclaré lui aussi fils de Tobias à la stupéfaction générale, il y a de nouveau une minute d'émotion au récit de sa lutte stoïque contre le sort ; il demande à ce que ce soit fini, à être accueilli en fils. La belle-mère tente de s'y opposer. On lui a bientôt coupé le caquet : Jenik demande sa part d'héritage et qu'ensuite Marenka choisisse entre les deux fils. « Ah ! maintenant je te comprends, mon Jenik, je suis à toi!» Mais qui se trouve quinault, c'est le subtil et avisé Kecal, car tous se gaussent de lui ; il est déshonoré dans ses fonctions... Grand chœur de rires à son adresse, interrompu par la brusque entrée de l'Ours, qui achève la déconvenue et la honte de la marâtre. Décidément le fils de ses entrailles manque de sérieux en tant qu'épouseur. Les pères s'entendent avec Marenka et Jenik : « L'amour fidèle a vaincu ; tout a bien fini : qu'on s'apprête à des noces très gaies! » Et le chœur final s'en va sur une variation rythmique du premier chœur de l'opéra dont le motif exact revient dans les quelques mesures caudales.

Le chapitre le plus important du volume est peut-être celui consacré à *Dalibor,* à cause des curieuses constatations de M. Ritter à propos de la musique slave, en opposition à la musique russe déjà selon lui plus asiatique que slave. *Dalibor* est l'œuvre où l'inspiration de Smetana est descendue de plus haut, comme *Libuse* celle où son art est monté le plus haut. Il est tombé de ce chapitre deux passages significatifs que voici :

« On a beaucoup jasé à Prague et ailleurs sur le fait que la plus belle musique de *Dalibor,* la plus idéale, elle est toute pleine d'une sorte de nostalgie d'au delà, soit celle où le cheva-

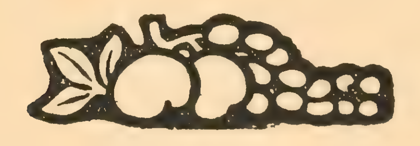
lier Dalibor, symbole du peuple tchèque, célèbre son ami assassiné Zdenek, puis celle par laquelle ce même Zdenek angélique, devenu personnification du chant et de la poésie populaires, lui apparaît en prison dans ses rêves, et lui fait entendre des accents merveilleux. On eut préféré paraît-il que ce soit celle des scènes d'amour entre Dalibor et la dévouée Milada, jeune femme dont le rôle est analogue à celui de Léonore.. De tout cela on a voulu inférer que Smetana n'aurait pas été compris par sa seconde femme, ni par aucune femme comme il eût dû l'être ; qu'il ne trouvait aucune consolation dans son intérieur. S'il en fut vraiment ainsi, aucune plainte précise ne nous est venue, aucun grief n'a été nettement articulé. Mais il est plus simple de constater, d'après cela comme d'après bien d'autres traits qui nous frapperont à leur tour, que Smetana, lors même qu'il fut toujours très galant et d'une politesse exquise avec les femmes, mettait son amour pour son pays et pour son art, qui de plus en plus ne font qu'un, bien au-dessus de tout autre amour. Cela c'est indiscutable. Et puis est-il possible qu'avec la double exaltation d'un temps de romantisme attardé dans une ville tragique, et de cette race slave où l'amitié est plus en honneur qu'ailleurs et a fourni des traits dignes de l'antiquité et du moyen-âge chevaleresque — on connaît les *pobratim*, les frères de croix jougo-slaves — cet homme abandonné de tous, que fut Smetana, ait encore caressé le rêve d'un suprême ami. Nous en verrons un autre indice dans le *Mur du diable*. Le grand poète Zeyer prouva à son tour qu'il était capable de comprendre et de désirer le réconfort de cette amitié-là. Quoi qu'il en soit, dans cette Bohême d'alors, où l'acharnement même des haines devait comporter des affections correspondantes, il est certain que les deux figures de Zdenek et de Dalibor restent, grâce à la musique de Smetana, comme celles d'*Amis et d'Amile* grâce à la poésie de Zeyer, les plus lumineuses et inoubliables figurations de l'amitié absolue dans l'art moderne. N'y eut-il que cela, cela suffirait pour faire de *Dalibor* une des grandes œuvres de notre temps, car encore une fois, dès que cette musique touche à ce que symbolisent les deux amis, elle prend un caractère surnaturel.

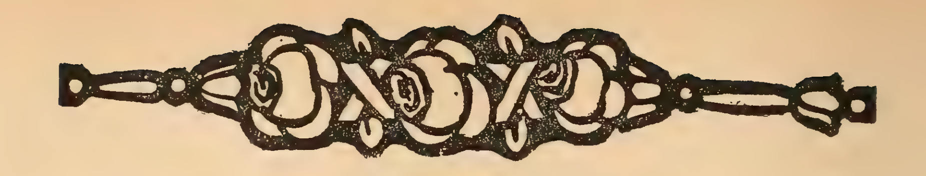
. . . .

Dans les scènes devant la petite auberge, nous nous retrou-

vons en pleine *Prodana nevesta*. Au premier tableau du deuxième acte où les hommes d'armes attablés soupent, et où le vieux geôlier tombe de sommeil, notons une recherche pittoresque amusante et fort développée dans la façon dont Smetana assoupit le vieillard avec son orchestre. L'analogue se retrouvera dans Sarka. La partition culmine dans la scène de la prison: le sommeil de Dalibor avec l'apparition « concertante » de Zdenek ; je l'ai déjà célébrée. Mais que je voudrais donc pouvoir citer la page de la partition entière pour montrer de quelle façon Smetana s'entend à donner toute son ampleur à un thème et à l'épanouir *pianissimo* en grande fleur de rêve enchanteresse. Ce qu'on entend là de mélodique, de nocturne et d'immense à vous dilater le cœur de tendresse, personne avant lui et personne depuis lui n'a plus su nous le faire entendre. Voilà comme chante l'âme même de la patrie tchèque, le passé d'une race, le sang même de Smetana... Et lorsque la légère cadence de harpe rompt l'enchantement, que Dalibor s'éveille, ah ! il trouve encore de passionnés cris de reconnaissance à l'adresse de Zdenek ! Mais comme sa voix paraît de la terre après celle de l'angélique violon, et comme cette femme qui lui vient ensuite parler d'amour... Et pourtant est-elle assez belle, cette scène d'amour ! Mais nous avons été enlevés si haut que même le langage et le dévouement de Léonore nous laissent froids. Puis la partition dégringole... La scène du tribunal, la scène de l'émeute... En soi ce sont encore de nobles pages... Mais après le surnaturel de tout à l'heure ! Imaginez Bernadette de Lourdes après avoir vu la Sainte Vierge... Que donner après des minutes d'extase qui puisse n'avoir pas ... le goût de cendres de la vie journalière.

L.-WILLIAM RITTER.





UNE DANSEUSE FRANÇAISE A LONDRES

AU DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE (1725-1735) (1)

IV

QUATRIÈME ET CINQUIÈME SAISON (1733-1735).

Partie pour Londres vers le milieu d'octobre 1733, Mlle Sallé tomba au début d'une sérieuse crise théâtrale.

Le compositeur G.-F. Hændel, qui dirigeait, avec Heidegger, une troupe d'opéra à Haymarket, venait de se brouiller avec son *primo uomo*, le castrat Senesino. Celui-ci, soutenu par une coterie de nobles désireux de fonder à Londres un second Opéra italien et de concurrencer celui de Hændel, avait loué le théâtre de Lincoln's Inn Fields à John Rich, qui allait bientôt le quitter pour une salle nouvelle.

Hændel restait donc à Haymarket ; Senesino et le compositeur Porpora devaient inaugurer leur saison à Lincoln's Inn, le 29 décembre ; une troupe de comédiens français occupait Drury Lane ; et John Rich allait transporter ses pénates dans Bow Street, à la salle récemment construite de Covent Garden, où il se proposait de monter, comme par le passé, comédies, drames, opéras et pantomines. C'est précisément cette nouvelle salle que Mlle Sallé inaugura dès son arrivée (2).

Cette fois, la danseuse avait le chagrin de ne plus retrouver son frère à ses côtés : resté en Angleterre après le départ de sa

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 mai 1907.

(2) Pour cette saison théâtrale et la suivante voir, *le Pour et le Contre*, II p. 23, et III p. 239 et 257 ; les annonces des journaux, notamment celles du *Daily Advertiser* ; les biographies de Hændel, par W.-J. Rockstro, V. Schœlcher et E. David.

sœur, en 1731, Sallé était mort à Londres, le 9 juin 1732 (1). Par contre, l'oncle Francisque, au hasard de ses pérégrinations, avait encore passé l'eau avec une troupe de comédiens et de danseurs, et jouait à Lincoln's Inn Fields, en attendant de passer à Haymarket, où ses représentations alternèrent avec celles de l'opéra (2).

Absent aussi, Nivelon qui avait été le pensionnaire de John Rich pendant les précédentes saisons de Mlle Sallé à Londres. Il était remplacé par un des camarades de notre étoile à l'Académie royale de musique, lequel appartenait à une véritable dynastie de danseurs, comme on en trouve plusieurs à cette époque, — les Malter.

Enfin une nouvelle ballerine est aussi venue de Paris, qui s'est fait connaître, comme Marie Sallé, à la Foire, où elle a débuté en 1724, et qui a quitté la France peu de jours avant notre danseuse, en compagnie de la troupe française engagée à Drury-Lane (3) : elle s'appelle Manon Grognet, et nous est présentée d'une façon fort amusante par le correspondant du président Bouhier, Mathieu Marais.

Cet avocat « bien parisien », ayant à faire passer à un sien ami M. Desmaizeaux *les Observations sur les marbres d'Aix* de son autre ami le président Bouhier, écrit à celui-ci, le 16 octobre 1733 qu'il a envoyé le livre « par la voie d'une petite danseuse qui va à Londres » et il ajoute : « Le grave Desmaizeaux va être bien étonné de voir cette petite jeunesse porteur d'une telle antiquité (4) ».

Pour le président du Parlement de Dijon, il n'y a qu'une danseuse qui puisse aller à Londres, c'est Mlle Sallé (5) ; mais Marais le détrompe. « Ce n'est point la Sallé qui a porté vos *Observations sur les marbres*, lui écrit-il le 22 octobre, c'est une

(1) Sa mort est annoncée dans le *Gentleman's Magazine* de 1732 : *Deaths, 9th june : Mons. Sallé, a celebrated dancer at Lincoln's Inn Fieldsplay-house.* — Voir aussi une lettre de Voltaire à Thieriot du 9 juillet suivant (XXXIII, 275).

(2) Son *benefit* fut donné à Lincoln's Inn Fields le 24 février 1734. En mars, en novembre et en décembre, il joue à Haymarket les lundis, mercredis, jeudis et vendredis. (Voir les annonces du *Daily Advertiser*, qui seul publie le programme de sa troupe, en particulier celle du 11 novembre).

(3) Cf. les annonces de ce théâtre dans le *Daily Journal* de 1733-1734, notamment celle du 20 novembre 1733.

(4) *Journal et Mémoires de Mathieu Marais*, éd. Lescure, IV, 529.

(5) Lettre de Bouhier à Marais, 20 octobre ; B. N., ms fr. 25.542, fol. 195 v.

petite fille appelée Grognet qui a voulu prévenir la Sallé ; mais j'appris hier que la deuxième fois qu'elle a dansé en Angleterre, elle s'est donnée une furieuse entorse, qui l'a mise hors de combat : c'est un accident du métier. Je ne sais pas encore si elle a vu M. Desmaizeaux... (1) ».

Le 1er décembre, Marais a reçu des nouvelles de sa « petite saltatrice », comme il disait : « Cette messagère d'amour, écrit-il à Bouhier, a fait un ballet du *Petit Maître* qui a attiré tout Londres ; le roy mesme y est venu avec toute sa cour, et la Sallé qui est sur un autre théâtre en est devenue jalouse. Mais c'est une autre danse, et il y en aura pour tout le monde (2)

Le 9 janvier 1734, une nouvelle lettre nous renseigne sur les débuts difficiles de notre danseuse à Covent-Garden : « Les Anglais, qui se connaissent peu en danse, se lassent de la Sallé et disent qu'ils en ont eu assez il y a un an (3), et les dames anglaises la trouvent pimpe-souée (4) et faisant la *milady*. L'autre a été insultée par la canaille, car, en ce païs-là, les laquais entrent au spectacle et pour un escu ils font déserter un acteur, mesme en présence du roy. Mais la petite fille a tenu bon, et maintenant on ne lui dit plus rien (5)... ».

Marais déclare tenir ces renseignements d'un anglais de ses amis ; comme ils donnent clairement à entendre que l'accueil fait à Mlle Sallé par le public anglais n'avait pas été aussi chaleureux qu'elle eût été en droit de l'espérer, on peut regretter que le correspondant du président Bouhier n'ait pas été tenu au courant de la saison théâtrale par son ami d'Angleterre. On aurait eu ainsi, mieux que par les annonces des journaux, où l'on arrive tout de même à la saisir, l'explication du brusque revirement d'opinion qui ne tarda pas à se produire dans le public ; car, pour avoir tardé à s'affirmer, le succès de Mlle Sallé

(1) *Journal et Mém.*, IV, 533. — Le 15 décembre : « M. Desmaizeaux va mieux : notre saltatrice l'a mandé, et il aura vos *Marbres* (B. N., ms. fr. 24.414, fol. 489).

(2) Corresp. du président Bouhier, B. N., ms fr. 24.414. fol. 483. — A noter la distinction faite par Marais entre la danse de Mlle Sallé et celle de Mlle Grognet.

(3) Erreur de Marais : c'est à 1730-1731 que remontait le précédent séjour de Mlle Sallé à Londres.

(4) *Pimpe-souée*, ordinairement en un seul mot : *mijaurée*. Cf. Molière, *Bourgeois gentilhomme* : Covielle (parlant de Lucile à Cléonte) : « Elle, monsieur, voilà une belle mijaurée, une pimpesouée bien bâtie pour vous donner de l'amour ! ».

(5) B. N., ms. fr. 24.414, fol. 537.

n'en fut que plus éclatant, et bientôt la cour et le *peerage* eurent appris le chemin de Covent-Garden, où la danseuse faisait fureur. De cette saison 1733-1734 datent ses triomphes les plus éclatants et ses créations les plus originales ; c'est là qu'elle put enfin donner librement toute sa mesure et réaliser dans des ballets-pantomimes de sa composition, la véritable « danse d'action » qu'elle avait rêvé de produire à Paris, sur la scène de l'Opéra.

A défaut de renseignements plus circonstanciés, c'est grâce aux annonces des journaux et à quelques indications fournies par Mathieu Marais, le *Mercure de France* et les gazettes à la main qu'on arrive à reconstituer l'histoire de cette saison, commencée de la façon la plus terne et terminée en apothéose.

Le *Daily Journal* du 7 novembre annonce pour le lendemain des intermèdes de danses « par M. Malter, pour sa première apparition sur la scène anglaise, et par Mademoiselle Sallé, pour sa première apparition depuis son arrivée de Paris ». Ces intermèdes ne sont pas détaillés dans le programme des représentations suivantes ; cependant, le 26 novembre, on annonce, entre autres, une danse nouvelle ayant pour sujet *le Matelot français et sa fille* (*the French sailor and his lass*), qu'il convient de rapprocher du *Matelot français et sa femme*, des saisons précédentes.

Le 28 novembre, Mlle Sallé figure au programme avec « une danse seule » (*a single dance*) sans autre indication ; le 30, on donne « les mêmes divertissements entre les actes qui ont été exécutés à la soirée précédente devant Leurs Majestés, c'est-à-dire, entre autres choses, une nouvelle danse dans le caractère d'un Berger et d'une bergère », et *le Matelot français et sa fille*, par Mlle Sallé et Malter.

Pendant tout le mois de décembre, aucune nouveauté ; on vit sur ce programme, composé en grande partie d'intermèdes connus des spectateurs, qui les ont vus nombre de fois lors des précédents séjours de Mlle Sallé à Londres : il n'y a donc pas sujet d'être surpris de ce que le public ait délaissé Covent-Garden pour Drury-Lane, où Manon Grognet lui offrait alors la nouveauté de son ballet du *Petit Maître*.

Le 2 janvier, reprise d'*Apollon et Daphné, ou le Bourgmestre dupé*, entièrement remonté à neuf et joué par la troupe au grand complet ; chose singulière, ni Malter, ni Mlle Sallé ne

figurent dans la distribution : les rôles d'Apollon et de Daphné, autrefois créés par Sallé et sa sœur, sont désormais tenus par Glover et Mrs. Laguerre, et dans le divertissement des *Triomphes de l'Amour* qui termine le spectacle, c'est la même Mrs. Laguerre qui joue « Flore, c'est-à-dire une Inconstante », au lieu et place de Mlle Sallé. Celle-ci est mentionnée à part, avec son danseur, comme une attraction spéciale et, on dirait, en dehors de la pièce principale (1) ; il en sera de même chaque fois que l'on donnera ce ballet, que l'on rencontre assez souvent sur l'affiche jusqu'à la fin de la saison. Pendant tout le reste du mois de janvier et la première quinzaine de février, aucun changement : les intermèdes mentionnés précédemment alternent avec une régularité monotone.

Enfin, le 14 février, on annonce que la représentation aura lieu « avec des danses par M. Malter et Mlle Sallé, notamment une nouvelle danse intitulée *Pygmalion*, et exécutée par M. Malter, Mademoiselle Sallé, M. Du Pré, M. Pelling, M. Duke, M. Le Sac, M. Newhouse et M. de La Garde » : c'est la première nouveauté donnée par notre danseuse depuis sa rentrée, mais c'est en outre une création originale et l'on verra plus loin qu'elle en fut l'importance. Du coup, le public est reconquis : *Pygmalion* tient l'affiche pendant toute la fin de janvier, une bonne partie de février et de mars.

Cependant, d'autres nouveautés paraissent ; il semble que John Rich, aiguillonné par le succès, se réveille tout à coup et multiplie les victoires. C'est d'abord, le 16 mars, un grand ballet-pantomime, *le Masque nuptial, ou les Triomphes du Cupidon et d'Hymen*, avec une distribution *di primo cartello*, en tête de laquelle on trouve miss Norsa (Cupidon), « pour ses débuts en travesti », et Mlle Sallé (une Nymphe nuptiale). Puis le 26 du même mois, l'éternel *Necromancer* ressuscite une fois de plus, mais agrémenté d' « un nouveau grand ballet (*sic*) (2), intitulé *Bacchus et Ariadne*; le rôle de Bacchus, par M. Malter ; faunes : M. Dupré, M. Le Sac, M. de La Garde, M. Duke ; bacchantes : Mrs Ogden, miss Norsa, miss Rogers, miss Baston ; Ariadne, Mademoiselle Sallé ». Nouvelle création

(1) Voici la fin de l'annonce, après la distribution : « ... *With new cloaths, scènes and other decorations. Likewise dancing by Mons. Malter and Mlle Sallé* (*Daily Courant*, 2 janvier).

(2) En français dans l'annonce.

personnelle de notre ballerine et nouveau triomphe, ce ballet est donné pendant la fin de mars et le mois d'avril tout entier.

Entre temps, l'habile John Rich, profitant du vent favorable qui souffle sur son théâtre, annonce, au cœur de la saison, le *benefit* de sa pensionnaire. Aucun moment ne pouvait d'ailleurs être mieux choisi que celui où le public, les nouvellistes et les poètes s'unissaient pour faire fête à Mlle Sallé.

Un Français résidant à Londres, Pierre de Bordes de Berchères, publie une longue pièce de vers intitulée : *Le Jardin de Délos, ou Terpsichore à Londres, idylle sur la Demoiselle Salé, danseuse française, sur ses danses d'Ariane et de Pygmalion, au théâtre de Covent-Garden à Londres,* — dans laquelle il montre la muse de la Danse se plaignant à Apollon de se voir si dédaignée des Anglais et le dieu lui promettant qu'il va rendre la gloire à son art négligé. Il n'est pas sans intérêt d'emprunter un passage à cette brochure rarissime (1) ; voici en quels termes Apollon, répondant à Terpsichore, caractérise le talent de notre danseuse :

> ... Des rivages fleuris arrosez de la Seine
> Je fis partir Salé, l'ornement de la scène,
> Dont le nom (1) en ces lieux justifiant mon choix
> Fut déjà pour ta gloire applaudy tant de fois.
> Tu la verras unir à sa vive jeunesse
> Les grâces de Vénus, de Pallas la sagesse ;
> D'une noble vigueur s'élever dans les airs,
> Faire briller ses pas de battements légers ;
> Dans ses bras balancez, une justesse active
> Donner à la cadence une force expressive ;
> Y peindre les bergers, les matelots joyeux
> Et l'innocente paix de deux amants heureux ;
> Les songes, le réveil, les craintes, le naufrage
> De la tendre Ariane au Naxique rivage...

Suit une analyse minutieuse du ballet-pantomime de *Pyg-*

(1) Un exemplaire est conservé au *British Museum*. C'est un opuscule contenant deux pièces : *Crane Court, ou* le *Nouveau temple d'Apollon à Londres, ode à MM. de la Société royale de Londres* ; et celle dont il est ici question (*Londini*, 1734, in-8°).

(2) En note : « *Sales, lepores,* goûts, agréments ».

malion, ingénieuse mise en scène de la fable de la statue animée; et le poète conclut :

Oh ! poëme muet, cette vive peinture
Par la force de l'art surpasse la nature ,
Dans le vray, mais en beau, ce qu'on y voit se rend ;
L'élégant et le simple y brillent, mais en grand :
Egalement touchant, également sublime,
Le sage l'inventa, la sagesse l'exprime ;
D'un peuple de héros noble délassement
Qui, signalant son goût par l'applaudissement,
En protégeant les arts, les rend plus beaux encore
Et d'un digne laurier couronne Terpsichore.

Cependant, *le Pour et le Contre* conseille à Mlle Sallé de ne pas mourir en Angleterre, si elle ne veut avoir, comme le compositeur Harry Purcell et la tragédienne Oldfields, son tombeau à Westminster (1) ! Enfin, il n'est pas jusqu'à la fameuse vertu de la danseuse qui ne soit mise à contribution : Pierre de Bordes de Berchères y avait déjà fait quelques allusions discrètes dans son poème, mais avec *le Pour et le Contre* de l'abbé Prévost le ton est tout autre ; et à supposer que Mlle Sallé eût cherché une « publicité » sensationnelle, comme on dirait aujourd'hui, elle n'aurait rien su trouver de plus propre à piquer la curiosité. Voici l'entrefilet :

« Une jeune personne qu'on reconnaîtra tout d'un coup lorsque j'aurai dit que c'est la meilleure danseuse de l'Europe, s'est attirée l'admiration de toute l'Angleterre par le refus qu'elle a fait de 2.000 guinées. Si l'on me demande ce qu'on avait dessein d'obtenir d'elle par un présent si considérable, je ne puis satisfaire mieux à cette question qu'en évitant d'y répondre. L'aventure (vraye ou fausse, car je n'ai point d'autre garant que le bruit public) a fait une impression admirable dans un pays où l'on met la vertu au degré qui est immédiatement après les guinées. Boileau d'ailleurs avait fait tort aux dames françaises dans l'esprit des Anglais et l'on avait besoin d'un exemple un peu extraordinaire pour le réparer (2) ».

Là-dessus, paraît dans le *Mercure de France* une longue

(1) *Le Pour et le Contre*, II, 215. En note, cette citation de la satire X de Boileau :
Dans Paris, si je sçay bien compter
Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer ».

(2) *Le Pour et le Contre*, IV, 288.

lettre écrite de Londres — et qui sait ? par Thieriot peut-être (1) — dont l'importance historique est de tout premier ordre. On y voit en effet que Mlle Sallé, suivant le mot d'Adolphe Jullien obtenait à Londres un double succès, « comme poète et comme danseuse (2) », en jouant les deux ballets-pantomimes de son invention, dont le scenario, résumé dans la lettre du *Mercure*, nous apparaît en quelque sorte comme la profession de foi de l'artiste. Quand on l'a lue, on s'explique les tentatives faites à l'Académie royale de musique, non seulement dans le sens de la « danse d'action », mais aussi dans celui de la réforme du costume : « *elle a osé* », écrit le correspondant du journal français qui sait le prix de pareilles audaces, elle a osé paraître « dans une entrée de *Pygmalion* « sans panier, sans jupe, sans corps, et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête ; elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et ajustée sur le modèle d'une statue grecque » : voilà qui dut singulièrement donner à réfléchir aux « gothiques » de l'Opéra !

Au surplus, il faut lire d'un bout à l'autre ce document capital, plusieurs fois reproduit déjà, mais qui prend ici, pour la première fois, sa véritable valeur et son exacte signification (3).

Lettre à M***

Mlle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, Monsieur, de vous rendre compte de ses succès. Il s'agit de vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pigmalion* et celle de *Bacchus et d'Ariane*, et les applaudissemens que ces deux ballets de son invention ont excités à la Cour d'Angleterre.

« Il y a près de deux mois qu'on voit représenter *Pigmalion* sans s'en lasser. Voici de quelle manière se développe le sujet. Pigmalion entre dans son atelier avec ses sculpteurs qui forment une danse caractérisée, le maillet et le ciseau à la main. Pigmalion leur ordonne d'ouvrir le fond de l'atelier qui est orné de statues aussi bien que le devant ; il en paroit au milieu une qui attire pardessus toutes les autres l'admiration de tout le monde. Il la regarde, il la considère et soupire ; il porte ses mains sur ses pieds, sur sa taille, il en examine et en observe tous les contours, aussi

(1) Il était à Londres depuis 1732 (lettre de Voltaire en date du 14 avril) et il y resta jusqu'en 1735 (lettre de l'abbé Prévost, qui lui parle de Mlle Sallé, encore en Angleterre.

(2) A. Jullien. *Histoire du costume au théâtre* p. 63 et ss.

(3) *Mercure*, avril 1734, p. 770 et ss.

bien que des bras qu'il pare de bracelets précieux, il orne son col d'un riche collier, il baise les mains de sa chère statue ; il en devient enfin passionné ; il exprime ses inquiétudes, d'où il tombe dans la rêverie ; après quoi, il se jette aux pieds de Vénus qu'il conjure d'animer ce marbre.

« Vénus répond à sa prière ; trois traits de lumière paraissent, et sur une simphonie convenable, la statue commence à sortir par degré de son insensibilité, à la surprise de Pigmalion et de ses suivans; elle témoigne son étonnement de sa nouvelle existence et de tous les objets dont elle est entourée.

« Pigmalion, plein d'étonnement et de transport, lui tend la main pour sortir de sa position ; elle tâte pour ainsi dire la terre et forme quelques pas par degrés, dans les plus élégantes attitudes que la sculpture puisse désirer. Pigmalion danse devant elle comme pour lui montrer ; elle répète depuis les choses les plus simples jusqu'aux composées et aux plus difficiles ; il tâche d'inspirer la tendresse dont il est pénétré et il en vient à bout.

« Vous concevez, Monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête ; elle n'estoit vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

« Vous ne devez pas douter, Monsieur, du prodigieux succès de cet ingénieux ballet, si heureusement exécuté. Le Roy, la Reine, toute la famille royale et toute la Cour ont encore demandé cette danse pour le jour du *benefit*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphitéâtre sont retenues, il y a un mois. Ce sera le premier jour d'avril (1).

« N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pigmalion* : ce sont des beautez plus nobles et plus difficiles à rapporter, ce sont les expressions et les sentimens de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abbattement, en un mot tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par ce qu'elle aime ; vous pouvez avancer, Monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journets, des Duclos et des Le Couvreur. Les Anglais qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfields, jusqu'au point de l'avoir mise parmi les grands hommes de l'Etat dans Westminster, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé lorsqu'elle représente Ariane. Je suis, etc. »

On pouvait hardiment annoncer le *benefit*, après cela, et pronostiquer sans crainte une soirée triomphale. Le programme

(1) Il eut lieu en réalité le 21 mars.

parut dans le *Daily Courant* du 20 mars ; il était rédigé comme suit :

« Par le commandement de Leurs Majestés, pour le *benefit* de Mlle Sallé, par la Compagnie de comédiens, au théâtre royal de Covent-Garden, demain jeudi 21 mars, sera représentée une pièce intitulée *le Roi Henry IV*, avec *les Gaietés de sir John Falstalf ;*

« Avec divers intermèdes de danse, notamment *les Charactères de l'amour* (1), danse dans laquelle les différentes passions de l'amour sont exprimées par Mlle Sallé ;

« De même, *un Pas de trois* (2), exécuté par M. Malter, M. Houghton et Mlle Sallé ;

« En outre, *un Paysan*, par M. Malter ;

« Et par commandement, la dernière danse, intitulée *le Pygmalion*, par M. Malter et Mlle Sallé, M. du Pré, M. Pelling, M. Newhouse, M.Le Sac, M. de La Garde et M. Duke.

« Les places de parterre et de loges peuvent être louées ensembleau prix de cinq sh. l'une (3). Il sera permis aux valets de garder les places sur la scène.

« N. B. — On peut se procurer des billets au domicile de Mlle Sallé, chez M. Grignon, horloger, en face le café Tom, dans Russel-Street, Covent-Garden.

« Loges, 5 sh. ; parterre, 3 sh. ; galerie, 2 sh. »

Là ne se bornent pas nos renseignements : il nous est parvenu des échos de cette représentation, qui excita suivant le mot de Barton-Baker (4) *a wonderful furore;* la salle de Covent-Garden était bien trop étroite pour contenir la foule des spectateurs, et tel fut l'enthousiasme que Garrick, alors âgé de dix-sept ans, en garda le souvenir à jamais : il conta plus tard à Noverre que l'on se battait pour entrer au théâtre et que cette seule soirée avait valu à Mlle Sallé plus de deux cent mille francs (5).

Peut-être y a-t-il là quelque exagération ; aussi bien, l'abbé Prévost donne d'autres chiffres, en même temps qu'il raconte cette soirée à sa manière :

« La vertu de Mademoiselle S... jointe à ses talens pour la danse a fait ouvrir en sa faveur des milliers de bourses, qui l'ont dédommagée de ce que son refus lui avait fait perdre (6).

(1) En français dans le texte.
(2) En français dans le texte.
(3) Voir ce qui a été dit plus haut à ce sujet, lors du *benefit* de 1731.
(4) Barton-Baker, *the London stage*, I, 257.
(5) Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), II, 103 et ss.
(6) Il s'agit du refus des 2.000 guinées, auquel il a été fait allusion précédemment.

Jamais on n'a vu de *benefit* si applaudi que le sien. Le prince de Galles et le prince d'Orange l'ont honoré de leur présence. Le roi, la reine et les princesses avaient dessein de s'y trouver aussi, mais n'ayant pas voulu s'exposer à la chaleur et à la presse dans une assemblée aussi nombreuse, ils n'ont pas laissé d'envoyer un présent à Mlle S... Quantité de seigneurs et dames ont imité cet exemple. Si le profit du *benefit* est monté comme on l'assure, à six ou sept cents guinées, il est aisé de concevoir qu'en additionnant cette somme avec celle que Mlle S... a gagné d'honneur et d'estime, cela monte bien au-dessus des deux mille guinées dont elle s'est privée par vertu » (1).

Et l'abbé Prévost de remarquer en note que le produit du *benefit* atteint environ 13.000 livres de France, lesquelles, « jointes aux 250 livres sterling que Mlle Sallé doit avoir pour les appointemens de son hyver, feront de 17 à 18.000 francs »; ce qui est déjà une somme assez rondelette pour une saison de six mois à peine.

Le mois d'avril voit se succéder les *benefit* de tout le personnel de Covent-Garden, et la danseuse prête à chacun de ses camarades le concours de son talent. Pour l'acteur Hippisley, le 25 mars, elle danse avec Malter, *le Berger et la bergère*, et le *Matelot français*. Pour son partenaire Malter, le 17 avril, elle fait mieux les choses et donne *les Caractères de l'amour*, *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* « avec de nouvelles additions (2)» Le 16 avril, elle figure au *benefit* de l'acteur Leveridge ; le 19 à celui de Mr. et Mrs. Laguerre ; le 22 à celui de Mrs. Buchanan.

Le 25, on annonce pour le 1er mai suivant, la représentation au bénéfice de Wood, le caissier du théâtre, avec le concours de Mlle Sallé (*les Caractères de l'amour*, *Pygmalion*, etc.) et le programme est suivi de l'entrefilet que voici : « Le bruit que Mlle Sallé quitte la scène avant le 1er mai est totalement dénué de fondement ; elle a formellement promis qu'elle exécuterait les danses mentionnées dans la présente annonce ».

Le lendemain 26, elle prend part au *benefit* du chanteur Rochetti, et le surlendemain 27 à celui de Haughton ; le *Daily*

(1) *Le Pour et le Contre*, III, 216. — Le *Mercure* d'avril 1734 mentionne en quelques mots cette représentation.

(2) On voit dans l'annonce de cette représentation que Malter logeait, comme Mlle Sallé, chez l'horloger Grignon, dans Russel-Street.

Journal ajoute à la mention de son nom que c'est la dernière fois qu'elle paraîtra sur la scène pour cette saison.

Ce qui ne l'empêche pas de danser le 30 avril au *benefit* de sa camarade du corps de ballet miss Norsa ; le 1[er] mai, à celui de Wood, annoncé dès le 25 avril; le 3, à celui de Mr. Morgan le 4, à celui de Mr. Ford et de Mrs. Forrester; le 6, à celui de Mr. Du Pré junior et de Mrs. Pelling; et le 8, à celui de Ray, Du Pré et Duke.

Le 7 mai a lieu une représentation assez extraordinaire, qui est à la fois au bénéfice et pour les débuts d'une actrice nouvelle : la propre belle-sœur de Mlle Sallé. Au programme, *the Busy body*, — « le rôle d'Isabinda, par Mrs. Sallé, pour ses débuts au théâtre » — et un *opera-ballad* avec des intermèdes par Mlle Sallé et Malter, notamment *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* ; le tout, « au bénéfice de Mrs. Cantrel et de la veuve de M. Sallé ».

Après quoi, les théâtres anglais ferment leurs portes (1), et c'est à Paris que la Comédie-Italienne se charge de commémorer en quelque sorte, la brillante saison de la danseuse : le 28 juin, Riccoboni le fils et Mlle Rolland jouent un ballet-pantomime inspiré de *Pygmalion*, avec des airs de Mouret, et l'on n'est pas sans faire remarquer (1) que « le même sujet de ballet a été dansé à Londres au mois d'avril précédent, par la Dlle Sallé et par le S[r] Maltaire ». C'était, pour les Italiens une façon de se venger de M. de Maurepas, que de rendre hommage à l'étoile dont le ministre les avait privés naguère.

La danseuse ne se montre d'ailleurs pas pressée de rentrer en France : elle renouvelle son engagement avec John Rich et attend la réouverture de la saison.

Cependant, la crise théâtrale dont on n'avait eu que les préliminaires l'année précédente atteint peu à peu son maximum. On a vu que le castrat Senesino, qui s'étai brouillé avec son directeur Hændel en juin 1733, avait, suivant le mot de l'abbé Prévost ; « formé un schisme dans la troupe » de Haymarket, soutenu par une coterie appartenant à l'aristocratie anglaise, il avait loué faute de mieux, pour la saison de 1733-1734, la salle de Lincoln's Inn Fields, que John Rich

(1) *Mercure*, juillet 1734.

allait quitter pour celle de Covent-Garden. On engagea Porpora et Arrigoni comme compositeurs ; le premier fut chargé de conduire l'orchestre, et les représentations commencèrent le 29 décembre 1733.

De son côté, Hændel n'était pas resté inactif et avait pris ses dispositions pour tenir tête à la cabale : il fit appel à de nouveaux chanteurs italiens — entre autres à Carestini, Scalzi, les deux sœurs Negri et la signora Durastanti — pour combler les vides de la troupe de Haymarket, et ouvrit la saison avec succès. La lutte se poursuivit toute l'année, très âpre mais indécise jusqu'au dernier instant. Le public se passionnait pour ces querelles ; on n'épargnait d'ailleurs aucune dépense pour lui plaire, et de part et d'autre on avait recours à tous les moyens possibles pour l'attirer. Ainsi quand Hændel fit jouer avec succès son *Ariadne*, le 26 janvier 1734, ses adversaires se hâtèrent de jeter la confusion dans l'esprit du public en montant un opéra de Porpora, intitulé *Ariadne in Naxos*, qui fut d'ailleurs assez froidement accueilli. Et Prévost, résumant la situation, écrivait dans *le Pour et le Contre* : « Il s'est fait depuis six mois plus de dépense pour les deux Opéra qu'il ne s'en fera pour l'entretien de la Flotte pendant toute l'année. M. Hændel, toujours soutenu par le roi et la famille royale, fait valoir autant qu'il peut la voix charmante du signor Carastini ; et tous les seigneurs de la cour, idolâtres du signor Senesino prodiguent les guinées pour l'élever au-dessus de son rival »(1).

Le premier coup sérieux porté à Hændel fut l'engagement par ses concurrents, de la S[a] Cuzzoni et surtout celui du chanteur Farinelli, qui devait bientôt éclipser tout le monde, y compris Senesino lui-même. Pour comble de malchance, Heidegger propriétaire du théâtre de Haymarket, étant arrivé au terme de son bail avec Hændel, refusa de le lui renouveler et loua la salle à la troupe rivale de Porpora, à laquelle Lincoln's Inn ne suffisait plus.

Voilà donc l'infortuné compositeur sans théâtre, à la veille de l'ouverture de la saison... Que faire ? Expulsé de Haymarket par Porpora, Hændel en fut tout d'abord réduit à remplacer Porpora dans le théâtre que celui-ci venait de quitter et à donner quelques représentations d'*Ariadne* et du

(1) *Le Pour et le Contre*, III, 257.

Pastor fido à Lincoln's Inn Fields, pendant le mois d'octobre 1734: mais la vieille maison de Portugal Street n'était pas un abri bien sûr ni bien satisfaisant; à demi ruinée. elle était déjà insuffisante en 1731, époque à laquelle John Rich avait organisé une souscription lui permettant de faire construire une salle nouvelle dans Bow Street, celle de Covent-Garden.

C'est précisément à cette salle, inaugurée l'année précédente que Hændel eut recours. Il conclut un arrangement avec John Rich, en vue de donner sur son théâtre des représentations d'opéras alternant avec celles des comédies et des drames, et Mlle Sallé, qui appartenait à la troupe de Rich se trouva entrer, par la force des choses, dans une combinaison dont les conséquences devaient être pour elle singulièrement inattendues et fâcheuses.

Le *Theatrical Register* annonce la première représentation d'opéra pour le 9 novembre : le programme est composé du *Pastor fido*, de Hændel, précédé d'un prologue inédit intitulé *Terpsichore*. « M. Hændel ouvrira demain Covent-Garden avec l'opéra de *Pastor fido*, dit encore *the Bee* du 8 novembre, qui sera précédé d'une nouvelle représentation dramatico-musicale » (1).

L'expression est tout à fait juste, en effet, et ce prologue fut pour Mlle Sallé, qui faisait sa rentrée, une occasion de mettre une fois de plus en valeur son admirable talent de danseuse-mime. Aussi bien, n'était-elle pas étrangère à la conception de ce prologue de circonstance, spécialement écrit à son intention, et dont le compositeur n'avait pas eu à chercher bien loin le sujet. Ce n'est à tout prendre qu'une paraphrase des *Caractères de l'amour*, ou des *Caractères de la danse* mis en pantomime (2), que Hændel avait dû voir interpréter par Mlle Sallé la saison précédente, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par une analyse sommaire de ce divertissement.

Apollon raconte à Erato qu'il a quitté le Parnasse pour

(1) Cette citation de *the Bee* est tirée de la *Life of Handel*, de SCHŒLCHER, p. 172. Dans les *Handel's Werke* (LXXXIV), on donne cette pièce comme ayant été représentée avec son prologue le 18 mai 1734. — L'opéra avait été représenté pour la première fois sans prologue et sans ballet le 22 novembre 1712.

(2) Pour l'évolution du divertissement des *Caractères de la danse* et le sens donné à son interprétation par les étoiles qui le dansèrent — Mlles Prévost, Sallé, Camargo, etc., — voir l'étude déjà citée : P. Aubry et E. Dacier, « *les Caractères de la danse* », *histoire d'un divertissement au début du XVIIIe siècle* (Paris, Champion, in-8°).

juger si sa nouvelle académie (entendez : le théâtre de Covent-Garden) est digne de lui, et demande à la muse de la Poésie si Terpsichore n'y viendra point. Erato répond que sa sœur ne saurait être loin, et en effet Terpsichore (Mlle Sallé) fait son entrée.

Apollon et Erato, en un duo, l'engagent à s'unir à leurs harmonieux accords, et la muse de la Danse répond aussitôt en exécutant une sarabande sur le thême du duo. Le dialogue reprend ensuite :

APOLLON	*Col tua piede brilla Amor*
	Et fa l'anima goder.
ERATO	*... Pingi i trasporta d'un amator*
	Che si promette l'amato ben

Et Terpsichore dépeint les transports d'un amant, sur un air de gigue. Puis, après un nouveau duo (*Tuoi passi son dardi*), elle change de danse et exécute plusieurs figures.

Mais, lui dit Apollon :

	La gelosia vieco il furor
	Che della mente turba il seren, etc.
ERATO	*Dimostra la forza di quelle passioni.*

Et la muse de la Danse figure les craintes et les espoirs d'un cœur jaloux.

Enfin, après avoir représenté la rapidité des vents par une danse très animée, qui excite l'admiration d'Apollon et d'Erato, elle disparaît au milieu d'un chœur final.

Ce petit ouvrage, qui porte dans le livret le titre de *Prologo* et qui devait ravir d'aise la ballerine dont il servait à merveille le talent, était suivi du *Pastor fido* que le compositeur avait augmenté de trois ballets (1): la présence de Mlle Sallé dans la troupe de Rich était un élément de succès dont Hændel ne pouvait manquer de tirer parti ; elle fut, en tout cas, une des causes principales de l'introduction des ballets dans l'opéra italien, qui ne comportait jusqu'alors ni danses, ni intermèdes(2). C'est ainsi que Mlle Sallé fut mise à contribution dans *Pastor fido*, dans *Orestes*, repris le 18 décembre 1734, avec des additions

(1) Ballet des chasseurs, à la fin du Ier acte ; ballet des bergers et bergères, à la fin du second ; ballet général, à la fin du IIIe.

(2) *Le Pour et le Contre* (1733), I, 360. Le passage a été cité plus haut.

nouvelles, et dans *Ariodante*, donné pour la première fois le 8 janvier 1735 et représenté douze fois consécutives.

Entre temps, on la voit figurer dans ces spectacles coupés chers à John Rich : par exemple, le 24 et le 25 décembre 1734, elle danse entre les actes de *Richard III* un tambourin, et un nouveau petit divertissement, bien souvent repris par la suite, *la Coquette française*, avec Mr. et Mrs. Lally (1) ; d'autres fois, l'avisé directeur de Covent-Garden emprunte aux opéras de Hændel la matière de ses intermèdes : ainsi, le 14 avril 1735, on joue *Henri IV*, avec, entre les actes, le ballet des « Marins grecs, comme il est donné dans l'opéra d'*Orestes*, et un grand ballet intitulé *le Berger fidèle*, tel qu'il est exécuté dans l'opéra de *Pastor fido* » (2). On trouve encore le nom de Mlle Sallé dans les programmes des représentations au bénéfice de Mr. Walker, le 15 mars ; de Mr. Chapman, le 29 ; de Mr. Bullock, le 8 avril, etc. A cette dernière soirée, parmi les différents intermèdes de danses exécutés par Mr. Glover, Mr. Lally, Mlle Sallé et autres, on retrouve le ballet-pantomime de *Pygmalion*.

Or, ce n'était pas sans raison que la danseuse devait recourir aux succès de naguère : il lui fallait non seulement combattre pour Covent-Garden, mais lutter pour son propre crédit. La noblesse, qui s'était rangée du côté de Senesino lors de sa rupture avec Hændel et qui n'avait pas cessé de le soutenir dans son entreprise rivale, restait hostile à l'auteur d'*Ariadne* et, pour marquer davantage encore son hostilité, affichait un enthousiasme insensé pour Farinelli, la nouvelle étoile de Haymarket : « on aimait les autres, écrit l'abbé Prévost ; pour celui-ci, on en est idolâtre, on l'adore ; c'est une fureur » (3).

En dépit de cette cabale et de la malchance qui continue de le poursuivre — Carestini, le seul homme capable de contrebalancer les succès de Farinelli, va quitter la troupe et retourner en Italie, — Hændel n'abandonne pas la partie. Mais, si son entreprise se maintient tant bien que mal, il est de bon ton de la dénigrer ; et les interprètes dévoués qui lui demeurent fidèles en la circonstance ne sont pas mieux traités que le compositeur. Voici donc Mlle Sallé en butte aux critiques des gazettiers ; les épigrammes succèdent aux dithyrambes, et l'artiste

(1) Malter était retourné en France à la fin de la saison précédente.

(2) *Daily Journal.*

(3) *Le Pour et le Contre.*

doit faire, comme tant d'autres, d'amères réflexions sur l'inconstance et la malignité du public.

Car elle n'est pas la seule à souffrir de cette disgrâce : à Drury-Lane, Mlle Grognet, dont l'étoile pâlit, songe à reprendre le chemin de Paris (1); et le danseur Poitiers, « se trouve dans la nécessité de renoncer au théatre, ou de faire des excuses fort humiliantes pour quelques paroles indiscrètes qui lui sont échappées et pour avoir refusé le *bis* aux ordres souverains du parterre » (2) : on veut l'obliger à demander pardon à genoux, au milieu du théâtre. En un mot, comme dit *le Pour et le Contre*, « on ne s'entretient que des traverses et des infortunes des héros de la scène », et Mlle Sallé n'est pas ménagée. La petite feuille de l'abbé Prévost, parlant d'un de ces « poètes ingrats » qui avaient injurieusement traité la danseuse, publie une de ces petites pièces satiriques, dont le rédacteur s'excuse de ne pas donner la traduction ; la voici :

The French us English oft deride
And for our unpoliteness chide :
Mam Salé too — late come from France —
Says we can neither dress nor dance
Yet she, as t'is agreed by most,
Dresses and dances at our cost.
She from experience draws her rules
And justly calls she English fools
For such they are, since none but souch
For foreign jilts would pay so much (3).

Ce qui signifie : « Les Français se moquent souvent de nous, Anglais, et nous reprochent notre rudesse : Mlle Sallé elle-même récemment venue de France, dit que nous ne savons ni nous habiller ni danser. Mais elle, comme chacun sait, s'habille et danse à nos frais ; elle tire ses jugements de sa propre expérience et elle a bien raison de dire que les Anglais sont fous, car ils le

(1) Elle rentrera avec Mlle Sallé à la fin de juin 1735.
(2) *Le Pour et le Contre*, VI, 105.
(3) *Le Pour et le Contre*, VI, 25.

sont, en effet, depuis qu'ils paient si cher pour de semblables coquettes étrangères (1) ».

Hélas ! Elle n'était pas au bout de ses déconvenues, la triomphatrice de naguère. Ce n'était rien encore de voir les feuilles publiques la prendre à partie ; c'était déjà plus pénible d'apprendre que le *benefit* de Farinelli avait obtenu un succès sans précédent, au lieu que le sien propre n'avait atteint que la moitié de celui de l'année précédente ; mais le pis, c'est qu'il lui fallut subir l'outrage des sifflets ! Qui l'eût dit, une année auparavant ?

Et pourtant *Alcina*, le nouvel opéra de Hændel, représenté le 16 avril, s'était affirmé comme un succès pour le musicien, et quoique la *gentry* ne désarmât pas, on put continuer de donner la pièce jusqu'à la fin de la saison. Par contre, le ballet avait été mal accueilli et Mlle Sallé avait achevé d'indisposer la salle par le choix d'un costume, pourtant fréquemment employé alors, — le travesti, — mais qu'on disait qui lui seyait mal. Le prétexte est mince évidemment ; on sait d'ailleurs qu'il n'y a pas de mauvaises raisons pour la cabale, et à bien lire *le Pour et le Contre*, on acquiert la conviction que les sifflets n'avaient d'autre raison de s'adresser à la danseuse que celle d'atteindre Hændel par le même coup ; les lignes suivantes contiennent l'aveu implicite de ce parti-pris :

« Mlle Sallé, y lit-on, qui avait d'abord reçu des Anglais les mêmes faveurs que Farinelli, avec la proportion néanmoins qui convient à ses talens, s'était vû ensuite fort maltraitée en vers et en prose, sans qu'on ait sçu les raisons qui pouvaient justifier ce changement. On était même porté à croire que le trait venait de quelque concurrent jaloux, et l'on sçait que ces derniers obstacles nuisent moins à la gloire qu'ils ne la relèvent. Mais par un caprice incroyable dans une nation qui avait sçu rendre justice à son mérite, elle a eu le chagrin de voir les

(1) Par curiosité, voici une traduction du temps trouvée sur un feuillet de papier sans indication d'aucune sorte, dans le *Portefeuille de Bachaumont* (Bibl. de l'Arsenal, ms. 3.505, fol. 166) : « Les Français sont souvent choqués de la grossièreté des Anglais : Mlle Sallé, venue depuis peu de France en ce païs, décide que nous n'avons aucun talent pour la parure ny pour la danse. Le bruit commun cependant est qu'elle veut bien s'habiller et danser à nos frais, et en cela elle a grande raison de nous traicter de ridicules, car il n'y a que notre nation dans le monde qui soit assés extravagante pour payer aussy chèrement les p..... affronteuses ».

dispositions si changées qu'on n'a pas eu honte de la siffler en plein théâtre.

« On jouait l'opéra d'*Alcine*, dont le sujet est tiré de l'Arioste. Mlle Sallé avait composé un ballet dans lequel elle se chargea du rôle de Cupidon, qu'elle entreprit de danser en habit d'homme. Cet habit, dit-on, lui sied mal, et fut apparemment la cause de sa disgrâce. Ses partisans en France s'affligeront moins qu'elle d'un accident qui pourra contribuer à la rendre au théâtre de Paris, surtout depuis le mauvais succès de son *benefit* qui ne lui a pas produit la moitié autant que l'année dernière.

« Cependant, on ne sçaurait dire que la fortune l'ait tout à fait abandonnée, puisqu'elle ne cesse de favoriser Francisque, son oncle, chef d'une troupe de comédiens de province qui passèrent en Angleterre au commencement de l'hyver dernier (1), et que les dix mille écus qu'il a déjà gagnez peuvent revenir quelque jour à Mlle Sallé par droit de succession... (2) »

L'artiste pouvait à bon droit trouver de semblables consolations assez illusoires. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle n'eut aucun désir de renouveler l'expérience et qu'elle reprit le chemin de Paris, dès son engagement terminé, laissant Hændel se débattre au milieu des difficultés grandissantes qui devaient le conduire bientôt à la faillite.

Elle quittait l'Angleterre et les Anglais, « incapables de rien comprendre à la danse », dans le même état d'esprit que la Faustina Bordoni, quand elle déclarait, en 1728, à son départ de Londres, que l'on était incapable d'y rien comprendre à la musique. Toutes les deux avaient eu la désagréable surprise de voir les sifflets succéder aux applaudissements à si peu d'intervalle qu'elles étaient fondées à manifester quelque mécontentement.

Cependant, d'un côté et de l'autre du détroit, on colporte une épigramme nouvelle qui obtient grand succès, si l'on en juge par la publicité qu'on lui donne (3). « La Sallé est revenue d'Angleterre, disent les nouvelles à la main du 2 juillet 1735,

(1) On a vu plus haut qu'il y était venu dès l'hiver de 1374.

(2) *Le Pour et le Contre*, VI, 287.

(3) On la trouve dans les gazettes à la main, notamment dans les *Nouvelles de la cour et de la ville*, publ. par le Cte E. de Barthélemy, d'après le ms. 13.694 supplément, de la B. N. ; dans le *General Advertiser* du 10 juillet ; dans une lettre de Marais à Bouhier, du 3 juillet, où elle est d'ailleurs incomplétement reproduite, etc.

aussi mécontente des Anglais qu'elle l'était de nous quand elle partit. Voici une épigramme qui la peint au naturel :

Mistriss Salé toujours errante
Et qui vit toujours mécontente,
Sourde encore du bruit des sifflets,
Le cœur gros, la bourse légère,
Revient, maudissant les Anglais,
Comme en partant pour l'Angleterre
Elle maudissait les Français.

On ne sait encore si elle dansera à l'Opéra, et le public témoigne là-dessus une impatience qui lui fait honneur. »

Le 11 août, les nouvellistes annoncent son engagement, et qu'elle dansera dans le ballet de Rameau alors en répétitions. Le 23 août, en effet, elle fait une rentrée sensationnelle dans les *Indes galantes*, où « l'acte des Fleurs » est un des rares ballets intrigués qu'on puisse rencontrer dans les opéras de cette époque.

Il faut voir là autre chose qu'une coïncidence.

Noverre déclare qu'on ne peut citer comme exemples de ballets d'action, pour toute la première moitié du XVIIIe siècle, que l'acte des Fleurs dans *les Indes galantes* (1735), la passacaille de l'*Europe galante* (1736), l'acte d'Eglé dans *les Fêtes d'Hébé ou des Talens lyriques* (1739), et le prologue des *Fêtes grecques et romaines* ; or les trois premiers de ces quatre « ballets-pantomimes » ont été créés par Mlle Sallé pendant la dernière période de sa carrière à l'Opéra, entre son retour de Londres (juillet 1735) et sa retraite prématurée (juillet 1740); bien plus l'un au moins de ces divertissements, celui de *l'Europe galante*, est entièrement de l'invention de la danseuse (1).

Il semble donc que les saisons de Mlle Sallé à Londres n'avaient pas été inutiles, puisque en permettant à la créatrice d'*Ariane* et de *Pygmalion* de faire consacrer ses idées et sa manière par les étrangers, elles avaient amené les directeurs de l'Académie royale de musique, sinon à les encourager, tout au moins à les admettre, — ce qui était déjà une assez jolie revanche pour l'artiste...

ÉMILE DACIER.



(1) Noverre, *Lettre sur les arts imitateurs*, I. p. 271



NOTES JURIDIQUES

LE DROIT DE CITATION DU CRITIQUE MUSICAL.

Certains éditeurs, propriétaires d'œuvres musicales ont émis, à diverses reprises, une prétention qui est de nature à porter atteinte aux droits fort respectables de la critique. Ces éditeurs, en vertu du pouvoir absolu et exclusif que la loi leur confère sur les œuvres dont ils sont propriétaires, ont voulu refuser aux critiques musicaux le droit de citer dans leurs écrits des fragments de ces œuvres — quelques mesures et même quelques notes — ; ou ce qui revient au même, ils ont prétendu exiger que la citation ne fût faite qu'avec leur autorisation.

C'est là une prétention inadmissible, qu'il convient de rejeter énergiquement.

Sans doute, la loi de 1793 qui proclame, réglemente et sanctionne le droit de reproduction, donne au propriétaire de l'œuvre musicale (le compositeur ou un cessionnaire) un pouvoir absolu sur elle. Son but est de permettre à ce dernier d'exploiter à son gré et de manière exclusive l'ouvrage qui lui appartient, en lui donnant le moyen de poursuivre en justice les contrefacteurs et de les faire condamner à des peines sévères.

Mais faut-il conclure de là que le critique musical, qui, dans une étude ou une discussion, cite à l'appui de ses assertions quelques mesures de la partition qu'il analyse, est un contrefacteur ? Peut-on dire qu'il s'est emparé du bien d'autrui pour

en tirer un gain illicite parce qu'il a cité le thème d'une œuvre musicale, parce qu'il l'a montré dans ses transformations successives ; ou bien encore parce qu'il a transcrit quelques accords, parce qu'il en a indiqué le curieux enchaînement ? Evidemment non. L'esprit de la loi est contraire à cette interprétation ; il est incontestable que le musicographe peut librement faire usage des citations dans ses ouvrages ; il n'a besoin pour cela d'aucune autorisation car cet usage ne constitue nullement une atteinte à la propriété artistique.

Et, en effet, l'emploi d'une citation ne cause au propriétaire de l'œuvre citée aucun préjudice, ni moral, ni matériel. Si un critique entreprend l'étude d'un ouvrage musical, c'est qu'il le juge digne d'être analysé, c'est qu'il lui reconnaît une certaine valeur ; et la publicité faite autour du nom de son auteur ne peut que contribuer à sa renommée. D'autre part, le fait de citer quelques mesures et même quelques lignes d'une symphonie ou d'un opéra n'est pas un acte de concurrence illicite au point de vue de l'exploitation commerciale ; la citation n'empêchera pas l'œuvre de se vendre si elle est du goût du public. Bien au contraire, un fragment intéressant peut éveiller l'attention, piquer la curiosité et inciter le lecteur à acheter l'œuvre étudiée. Et cela est si vrai que beaucoup d'éditeurs donnent dans leurs catalogues, des lignes entières, souvent même une partie très notable des ouvrages qu'ils vendent, avec l'espoir que, séduit par le début du morceau, on aura envie de l'acheter pour le connaître en entier.

Si le droit du critique musical est certain, légitime, indiscutable ; faut-il du moins que ce dernier ne sorte pas de son rôle de critique loyal et sérieux ; la citation n'est licite qu'autant qu'elle reste véritablement une citation, au sens propre du mot.

Et alors, se pose la question de savoir ce qu'il faut entendre exactement par : citation ; il y a lieu également d'examiner dans quel cas l'usage de citation devient abusif, dans quel cas il constitue une contrefaçon.

Le fragment d'une œuvre musicale reproduit dans l'ouvrage d'un critique est une citation, lorsque ce fragment n'est qu'un accessoire du texte littéraire, un argument qui fortifie la thèse soutenue. La citation ne doit être que l'ornement de l'œuvre personnelle du critique. l'illustration qui a

pour le lecteur une signification très précise et qui éclaire l'étude analytique (1). Chaque fois qu'une citation n'aura pas ces caractères, elle sera abusive, illicite.

De plus, ce qu'il faut rechercher pour savoir quand il y a contrefaçon et non plus simplement citation, c'est quelle a été l'intention de celui qui a fait usage de l'œuvre musicale et quelles ont été les conséquences de cet usage. Il est évident que si, sous prétexte de citations habilement rapprochées, l'ouvrage original est reproduit en entier, la prétendue critique n'est qu'une reproduction frauduleuse, un stratagème pour s'approprier le travail d'autrui (2). Et même, il y a contrefaçon si, sans citer l'œuvre entière, on en publie les passages essentiels, les morceaux les plus intéressants de manière à en donner une notion complète, à rendre inutile pour le public l'achat de l'ouvrage original, et à porter ainsi sciemment et déloyalement préjudice à son propriétaire (3). Ainsi, serait une contrefaçon la publication d'une romance détachée d'un opéra, même si cette publication était accompagnée de quelques commentaires (4).

Dans tous les cas les difficultés ne peuvent être résolues que selon les circonstances et les tribunaux, juges souverains des litiges, doivent apprécier, en s'inspirant des principes fondamentaux ainsi que de l'esprit de la loi de 1793 ; mais sans jamais porter atteinte aux droits incontestables de la critique.

On ne saurait se montrer trop rigoureux envers les contrefacteurs, ces gens dénués de scrupules qui cherchent à piller les œuvres d'art, à vivre aux dépens d'autrui ; mais, d'autre part, il faut affirmer sans hésitation le droit pour le critique loyal et sérieux de faire dans ses études des citations des œuvres musicales qu'il analyse, et cela, librement, sans entraves, sans formalités d'aucune sorte.

(1) Voir C. Paris, 1er décembre 1855. Pataille, 1857, p. 243. — C. Paris, 22 déc. 1881. Pataille, 1882, p. 295. — T. civ. Seine, 21 mars 1889, *Le Droit*, 22 mars 1889.

(2) Voir C. Paris, 24 mai 1845. Blanc, p. 180. — C. Paris, 15 juillet 1897. *Gaz. des trib.*, 3 octobre 1897.

(3) C. Paris, 12 mars 1845. Blanc, p. 181. — C. Paris, 6 janvier 1849. Blanc, p. 181. — T. civ. Seine, 12 janvier 1893. Dall. VI, 2, 177. — T. civ. Seine, 11 mars 1897. Dall. 98, 2, 358. — T. civ. Seine, 14 décembre 1899. *Gaz. trib.*, 15 décembre 1899. — T. civ. Besançon, 20 février 1902. Dall. X, 2, 244.

(4) T. corr. Seine, 21 mars 1865. Pataille 65, p. 198. — C. Paris, 15 février 1882. *Gaz. trib.*, 19 fév. 1882.

Les citations musicales sont d'une extrême utilité ; on ne saurait trop y recourir. Car c'est un excellent moyen, le seul, d'illustrer les études critiques, d'en faciliter la compréhension, et de rendre intéressantes les explications techniques, qui, à elles seules, seraient bien souvent vaines. L'usage des citations est appelé à devenir de plus en plus fréquent, au fur et à mesure que la littérature musicale prend un développement plus considérable. Dans l'intérêt de tous, il faut défendre avec la plus grande énergie le droit du critique, et ne pas se soucier des résistances et des mauvaises volontés (1).

GEORGES BAUDIN.



(1) Dans la plupart des législations étrangères, le droit de citation est admis et réglementé par des dispositions positives.

Voir : Allemagne. Loi du 11 juin 1870, article 47. — Belgique. Loi du 22 mars 1886, article 13. — Hongrie. Loi du 4 mai 1884, article 47. — Norvège. Loi du 8 juin 1876, article 16. — Suède. Loi du 10 août 1877, article 11. — Suisse. Loi du 23 avril 1883, article 11.



LE MOIS

MUSIQUE FRANÇAISE

Le « festival de musique française » donné par Mme Camille Fourrier, le 8 juin dernier, au théâtre de l'Odéon, nous promettait « un bouquet cueilli au riche jardin de la musique française ». Les fleurs de ce bouquet étaient Lalande, du Mont, Rameau, Cl. Debussy, V. d'Indy, H. Duparc, G. Fauré et E. Chalvior. Un louable éclectisme avait, on le voit, guidé la main de la jardinière. Quant à l'exécution, je dirai simplement qu'il eût fallu au moins deux ou trois répétitions encore pour qu'elle fût satisfaisante. De pareilles tentatives méritent, à coup sûr, d'être encouragées lorsqu'elles promettent, comme celle-ci, de se renouveler en des conditions meilleures. Mme Fourrier fera bien, je crois, de se priver l'année prochaine de certains concours intempestifs ; je ne dis pas cela pour M. Clarence Amelungen, pianiste aimable et délicat, sympathique avant tout, à qui il ne manque encore que d'avoir conquis plus d'assurance.

Louis Laloy.

Le *Fortunio*, tiré par MM. de Flers et de Caillaret du *Chandelier* de Musset et mis en musique par M. André Messager, est une pièce adroitement construite, et dont les décors sont char-

mants. La musique s'y montre presque superflue, avec la facilité exagérée de ses mélodies et la truculence inutile d'un orchestre que l'on voudrait léger. M. Messager, qui nous revient de Londres, semble accoutumé à écrire pour des oreilles plus paresseuses que les nôtres. Le séjour de Paris ne pourra manquer d'être salutaire à l'excellent musicien sans qui nous n'aurions jamais connu *Pelléas*. Mme Marguerite Carré étale, selon sa coutume, une coquetterie appliquée et des grâces lourdaudes ; M. Francelle est un Fortunio nigaud à souhait ; MM. Eugène et Jean Périer sont excellents, l'un dans la bonhomie prudhomesque du mari de Jacqueline, l'autre par la finesse incisive qu'il prête au clerc Landry ; un rôle moins insignifiant conviendrait mieux à un artiste aussi maître de son art et aussi personnel. On gaspille, à l'Opéra-Comique, des trésors d'énergie et de talent.



LA SAISON DE LONDRES

OPÉRAS-COMIQUES, OPÉRETTES ET " MUSICAL COMÉDIES "

A l'heure où paraîtront ces lignes, comme l'on dit, la vraie « saison » sera commencée ; c'est-à-dire que *Covent-Garden* aura réouvert ses portes avec un festival tétralogique dirigé par Hans Richter. Cependant, nous avons dû nous contenter ce mois-ci, en fait de musiques théâtrales, de quelques œuvres d'un caractère plus léger.

Les « *musical comedies* » triomphent dans plusieurs théâtres du West End ; amusantes, spirituelles parfois, et sans prétentions musicales, elles tiennent le milieu entre l'opérette et la revue ; on les améliore, on les bourre de scènes nouvelles, selon les événements et le goût du jour. *Miss Hook of Hol-*

land qu'on joue en ce moment au *Prince of Wales's* est le type parfait de ce genre de spectacle ; *My Darling* qui fait salle vide chaque soir au *Hicks theatre* en est l'exemple le plus exécrable. Mais il faut reconnaître que, bonnes ou mauvaises, ces pièces sont toujours montées merveilleusement avec un rare soin artistique et un extraordinaire souci du détail délicat.

Au *Savoy theatre,* on peut entendre les opéras-comiques de Gilbert et Sullivan, *The Gondoliers. The Yeomen of the guard,* et même *Patience,* cette parodie des gestes esthétiques et des poses morbides lancées vers 1880, par M. Oscar Wilde. Il me semble que les œuvres de Sullivan, d'une jolie musicalité, correspondent assez exactement aux productions de M. André Messager ou à certains passages de *Roméo et Juliette* de M. Gounod, plus que des opérettes, presque des opéras-comiques.

A côté de tous ces agréables spectacles, des pièces comme *La Mascotte,* les *Mousquetaires au Couvent,* qui ne supportent pas la médiocrité, interprétées au *Coronel theatre* par une troupe française de troisième ordre, font piètre figure dans leur mise en scène mesquine, et donnent au public anglais une fâcheuse idée des opérettes à succès parisiennes.

Cependant, à l'*Adelphi,* la compagnie du Komische Opar de Berlin vient de commencer une brève série de représentations des *Contes d'Hoffmann.*

Voici de l'art le plus parfait. Des chœurs admirables, des artistes presque anonymes en l'obscurité troublante des contes, évoluent dans des décors extraordinaires de vérité hoffmannesque : c'est le salon de réception du docteur Coppelius, glacé et carré avec ses meubles raides et ses invités cérémonieux ; c'est la chambre d'Antonia, ridicule et charmante, inondée de clair de lune, le terrifiant docteur Miracle et ses bouteilles qui brillent dans la nuit ; c'est la taverne bruyante d'étudiants où le poète cherche l'oubli ; et c'est surtout le jardin, à Venise, crépusculaire et parfumé, ses colonnades palatiales, la lagune qu'on devine, la gondole qui passe au son d'une barcarolle, la courtisane Giuletta presque nue sous ses cheveux rouges, et ce mystérieux voleur de reflets — toute une atmosphère romantique frissonnante et un peu absurde que l'art de ces décorateurs et de ces artistes allemands évoquèrent devant nous avec une intensité imprévue et inoubliable. Ce paysage vénitien parsemé d'artificiels personnages,

semblait un étrange tableau dû à la collaboration folle de Veronèse, de Goya, de Corot et d'Aubrey Beardsley — avec, en plus, le charme gauche et démodé des gravures qui illustrèrent, il y a quelques décades, l'édition populaire des *Contes fantastiques* d'Hoffmann.



QUEEN'S HALL

Le *Queen's hall orchestra*, dirigé par M. Henry Wood, le *London Symphony orchestra*, sous la conduite de A. Nikisch et les élèves de M. Maurel s'y font applaudir à tour de rôle.

Un concert spécial vient d'être donné avec le concours du célèbre « Sheffield Choir » en l'honneur de la visite des ministres coloniaux. Le programme se divisait très nettement en deux parties : musique et patriotisme. En fait de musique on écouta la *Neuvième Symphonie* ; comme patriotisme *God Save The King* (deux fois) la *Marseillaise* (pourquoi ?) et la *Coronation Mass* de M. Harriss. Un seul morceau parut réunir les deux qualités caractéristiques de ce concert très britannique ; je veux parler de l'ouverture *Rule Britannia* de Sir Alexandre Mackenzie ; en effet le directeur de l'Académie de Musique a su, dans cette page symphonique, réutiliser habilement son thème en y ajoutant un contre-point d'un joli effet basé sur le « horn pitre » dit « du collège ». Le public s'enthousiasma (était-ce pour la musique ou pour l'Angleterre ?) comme il se serait enthousiasmé pour un enfant prodige.

A ce propos, la prochaine fois que la jeune V... âgée de huit ans, qui joue *Chopin* comme père et mère, donnera un récital, je lui enverrai *The Twelfth Hour*, un livre charmant, précis et spirituel, de M. Leverson — une des plus amusantes peintures de la Société anglaise qu'on puisse voir —. Cette jeune personne y trouvera, entre autres choses, la façon dont on doit traiter les enfants prodiges, ce fléau de Dieu.

MARCEL BOULESTIN.

CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

La semaine passée un gentleman de Boston fit sensation à Chicago en proclamant, dans un discours, cette dernière ville le centre de la culture américaine ; Boston, dit-il, n'en est que la lisière. S'il en est ainsi, les Européens qui s'intéressent à l'art d'Amérique seront obligés de déplacer vers l'Ouest le centre de gravité artistique. Ceci confirme ce que j'ai dit précédemment : la culture américaine, véritablement américaine, doit se manifester dans l'Ouest, où se dissipe l'ombre projetée par les institutions européennes. On avait espéré que le menaçant déclin commercial de Boston serait au moins compensé par une renaissance artistique ; mais nous savons dès maintenant que cet espoir est vain. Toutefois, il n'est pas probable que les concerts de Boston, d'un si vif intérêt, malgré le trop timide accueil qu'ils font à la musique moderne, soient de sitôt supplantés par d'autres concerts américains.

Les derniers programmes sont les suivants :

Douzième Concert, 19 *janvier* :

Ouverture du Songe d'une nuit d'été... Mendelssohn
Concerto de Grieg en la *mineur,* pour piano.
(Soliste : Mme Katherine Grodson).
Symphonie de Schubert en do *majeur* n° 7

Treizième Concert, 26 *janvier* :

La trompette magique (fantaisie orchestrale, d'après le poème de Walt. Whitman) .... Converse.
Air de Mozart : L'amero saro constanti ;

Récitatif et air de la Traviata .... Verdi.
(Chantés par Mme Melba).
Harold en Italie, symphonie .... Berlioz.
(Solo d'alto par M. E. Tarir).

Quatorzième Concert, 9 *février :*

L'Apprenti Sorcier, scherzo .... Dukas.
Concerto n° 1 *en* si *bémol mineur, pour piano* .... Tchaïkowsky.
(Soliste : Mme Olga Samaroff).
Deux tableaux symphoniques, d'après le *Polyeucte* de Corneille, p. orchestre Tinel.
(joués à Boston pour la première fois)

Quinzième Concert, 16 *février :*

Symphonie domestique .... R. Strauss.
Concerto n° 2, pour piano............ Brahms.
(Soliste : M. Gabrilowitsch).
Ouverture de fête..................... Brahms.

Seizième Concert, 28 *février :*

La Mer .... Debussy.
(Première audition à Boston).
Olaf's Wedding dance .... A. Ritter.
(1re audition)
Valse de Méphisto.................. Liszt.
Ouverture du Carnaval romain........ Berlioz.

Le quatrième concert du Quatuor Kneisel a eu lieu le 19 février. En voici le programme :

Quatuor de Mozart en la *majeur.*
Trio de Beethoven en ut *mineur n°* 3.
(Pianiste : M. Perabo).
Quatuor de Tchaïkowsky, en fa *majeur.*

L'orchestre symphonique de Chicago, sous la direction de

M. Stock, donna récemment deux concerts dont les programmes furent les suivants :

23 février. — Ouverture de Carnaval ...... Dvořak.
Après-midi d'un faune .... Debussy.
Concerto, pour piano .... Moszkowsky.
(Pianiste : Fanny Bloomfield-Zeisler).

2 mars. — Ouverture .... Smetana.
Unendliches Lied .... Schubert.
Symphonie n° 4 .... Brahms.
Adieux de Wotan .... Wagner.
(Chanteur : M. Herbert Witherspoon).

Le 4 mars, M. Alexandre Scriabine donnait sous les auspices du Club musical d'amateurs, une audition de ses compositions de piano. Le programme contenait, entr'autres œuvres :

Prélude pour la main gauche.
Six préludes.
Sonate n° 3 en fa dièze *mineur.*
Deux Poèmes.
Trois Etudes.

On nous dit que M. Scriabine a écrit une symphonie qui doit contenir et nous faire connaître toute sa philosophie de l'univers. Si nous devons considérer les œuvres ci-dessus comme des chapitres séparés de sa philosophie, son univers nous paraît excessivement limité, bien plus que celui de la plupart d'entre nous. Elles sont caractérisées par une grâce délicate, qui peut effleurer la sensibilité, sans jamais émouvoir réellement.

ARTHUR FARWELL.



PHYSIOLOGIE MUSICALE

Le livre du docteur Ingegnieros sur le *Langage musical et les troubles hystériques* (1) est une intéressante monographie touchant sous les phénomènes psychophysiologiques musicaux. On sait quels sont les progrès récents de la psychiatrie, et les résultats qu'elle obtient dans la guérison des troubles mentaux: des noms comme ceux de Charcot et de Lombroso sont venus jusqu'aux oreilles du grand public.

L'auteur, reprenant la théorie d'Herbert Spencer sur les origines de la musique, nous expose tout d'abord ses opinions sur la nature des émotions musicales : le titre seul de l'ouvrage suffit à nous fixer là-dessus. Cependant il ajoute, avec M. Borrel, que « les bizarres transformations des thèmes, les singularités « de la ligne mélodique, les contrastes produits avec une savante « habileté, intéressent en amusant les techniciens : par exemple « la première invention de Bach. On ne peut pas faire entrer en « ligne de compte ces ouvrages lorsqu'on formule une théorie « générale sur la musique. Ecrits à froid, dans le silence du « cabinet, ils n'ont aucune valeur pour exprimer des sentiments ou des émotions. « » Nous disons, dans ce même numéro, notre opinion sur ce problème primordial. M. Ingegnieros, constatons-le à ce propos, a mis dans son livre une documentation vraiment impressionnante par la qualité et par la quantité ; il cite des philosophes comme Janet et Malapert, des artistes comme Borrel, et des docteurs, des docteurs !...La première partie de l'ouvrage, précisément parce qu'elle aborde des problèmes philosophiques où l'auteur invoque surtout l'aide de ses devanciers, me paraît la moins intéressante : elle se termine par une classification un peu arbitraire des formes de l'intelligence musicale.

La deuxième partie, au contraire, plus spécialement pathologique, traite des troubles du langage musical. Elle contient,

(1) Paris, Alcan.

en particulier, une énumération complète et bien ingénieuse des centres fonctionnels musicaux (sensoriels et moteurs). Cette énumération est nécessaire, pour une étude méthodique des diverses sortes de névropathes dont l'auteur s'occupe ensuite, et dont il classe les affections en « amusies » ou aphasies musicales, « hypermusies » ou exagérations morbides des fonctions propres du langage musical, et« paramusies » ou déviations des fonctions de leurs formes ordinaires.

Enfin, dans les derniers chapitres, il donne une série d'observations faites par lui sur des hystériques. Nous remarquons surtout une « amusie pure totale » (dont Dieu vous garde, musiciens, mes frères !), cas extrêmement rare, très complètement étudié par le Dr Ingegnieros ; l'hypermusie du jeune homme pris tout à coup de l'envie irrésistible d'improviser, sous peine d'une attaque convulsive : la phonophobie du monsieur prenant toute musique en horreur morbide à la suite des études de piano de sa fille (!). L'on y lit aussi l'obsession mélodique vraiment extraordinaire de la jeune fille qui en perdit avec le sommeil le manger et le boire ; M. Ingegnieros, heureusement, put extirper la fatale ritournelle. On y lit encore l'histoire de la dame qui, chaque fois qu'elle jouait certain morceau de Grieg...mais je ne suis ni docteur ni psychiatre et je ne saurais vraiment vous raconter de pareilles choses.

LOUIS RÉGIS



JURISPRUDENCE MUSICALE

BAUDIN (Georges) Docteur en Droit. — *Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres* (en droit français) Paris, librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1906, in-8° de 136 pages.

Le fait d'exécuter ou de faire exécuter publiquement et

sans le consentement de l'auteur une œuvre musicale quelconque est un délit. Voici l'idée très complexe, malgré son apparente simplicité que M. Baudin a développée avec beaucoup de soin et de précision.

L'auteur esquisse tout d'abord l'histoire du droit d'exécution musicale en France et montre combien, depuis la Révolution, le caractère de ce droit s'est modifié ; avant, c'était un privilège d'exécution réservé à certaines académies de musique (ordonnance de 1669) et même, lorsque Lully était à la tête de l'Académie Royale de Musique, réservé uniquement à cette dernière (ordonnance de 1673). A ce moment, la mauvaise situation du compositeur était due en partie à la fécondité musicale de Lully qui préférait faire représenter ses propres œuvres plutôt que celles de ses confrères. Malgré quelques essais de réglementation, bien peu d'améliorations furent apportées par la suite et ce fut seulement la loi des 13-19 janvier 1791 qui mit un terme à cet état de choses bien médiocre. Le principe du droit d'éxécution, désormais posé d'une manière ferme, fut complété et sanctionné par les articles 428 et 429 du Code Pénal et organisé par différentes lois dont la dernière en date est du 14 juillet 1866.

M. Baudin examine ensuite le sujet du droit d'exécution musicale, son objet, son exercice consistant dans l'autorisation de l'exécution publique, sa double sanction pénale et civile, sa transmission et sa durée ; puis il montre l'utilité et le fonctionnement de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique qui facilite la constatation des exécutions illicites que l'effort individuel serait incapable de réprimer. Enfin il étudie le droit du Compositeur étranger.

M. Baudin étend l'application de la loi à la musique pure. Je ne suis pas de son avis. Les termes de « représentations, et d'ouvrages dramatiques » employés par la loi excluent il me semble, la musique pure. La rareté des concerts à l'époque de la rédaction du Code Pénal ne suffit-elle pas, du reste, à justifier l'oubli du législateur ? La jurisprudence adopte la même manière de voir que M. B, mais ce n'est pas sans quelque peine qu'on la voit traiter également l'œuvre digne du nom de musique et la chanson de Music-hall la plus banale ; il y a là, cependant, deux extrêmes que les juges même les moins compétents en matière d'art ne pourraient manquer d'aper-

cevoir : la Cour Royale de Paris s'en est bien rendu compte dans un arrêt qui est resté malheureusement isolé. A l'heure actuelle, on se trouve pris dans l'engrenage des décisions antérieures. Est-il permis d'espérer la venue d'une loi nouvelle qui oblige la Jurisprudence trop routinière à donner au compositeur contre l'exécution illicite de sa musique une sanction en proportion de la valeur de cette musique ?

CH. LEGRAND.



LUTHERIE

Taxe der Streich-Instrumente (Taxe des instruments à archet) par Albert FUCHS. Chez Carl Merseburger.

Leipzig 1907.

Cet ouvrage se divise en deux parties. La première, illustrée de quelques planches explicatives contient une brève étude sur les différentes écoles de l'ancienne lutherie italienne : Brescia, Crémone, Milan, Naples, Florence, Rome, Bologne et Venise. On y trouve les caractéristiques de chacune de ces écoles ainsi que le nom des maîtres luthiers qui les illustrèrent.

La seconde partie mérite une mention particulière, l'auteur y apportant des éléments nouveaux et personnels.

Jusqu'à présent il n'a paru qu'un très petit nombre de « guides » sur la valeur des anciens instruments à archet et encore les estimations qu'ils contiennent sont-elles sujettes à caution. La question, il est vrai, est délicate. Quels objets ont une valeur absolue ? Le cours de l'or lui-même subit des fluctuations journalières. Achetez une rivière de brillants le matin et essayez de la revendre le soir au joaillier de qui vous la tenez et vous apprendrez à vos dépens la distinction qu'il faut établir entre l'offre et la demande.

Quand il s'agit de matières aussi précieuses que des diamants ou des violons de Crémone, ces diamants de la lutherie, rarissimes entre tous, puisque le nombre en est limité, l'acheteur sujet à être trompé ne veut opérer qu'à bon escient. Il s'adresse au marchand spécialiste qui lui fait payer fort cher et à juste titre les garanties d'authenticité qu'il lui donne. En réalité il ne lui vend que celà.

Les artistes et les amateurs ne doivent pas s'en plaindre : Ils subissent bénévolement, eux les arbitres qualifiés, le joug du caprice ou de l'ignorance.

Authenticité, beauté d'aspect, réputation d'auteur, tout cela réuni ne signifie pas excellence de sonorité. Et pourtant nous voyons tous les jours des artistes et des amateurs vendre d'excellents instruments de Crémone, Venise ou Brescia signés de noms qualifiés de second ordre pour acheter en place de médiocres Stradivari, Amati ou de douteux Guarneri, et il en existe beaucoup de par le monde. Pourquoi ? Parce que noblesse oblige et qu'un violoniste est taxé, c'est le mot, fort souvent d'après le nom inscrit sur l'étiquette de son violon.

Les prix indiqués par M. Albert Fuchs me paraissent établis avec beaucoup de conscience et exacts autant que l'on peut apporter de l'exactitude en pareille matière. Les estimations qu'il donne pourront certainement rendre de grands services aux artistes et aux amateurs qui y trouveront des points de repères utiles à leurs transactions.

LUCIEN GREILSAMER.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS



Séance du 29 Juin.

La séance est ouverte à neuf heures, à la Société Musicale 32, rue Louis-le-Grand. *Présents :* M. Poirée, *président* : MM. Dauriac, Allix, Bachmann, Marcel, Masson, Mutin, Pirro, Wagner ; Mmes Filliaux-Tiger, Gallet, Wiener-Newton.

En l'absence du secrétaire qui s'est excusé par lettre, M. le Président donne lecture du procès-verbal qui est adopté.

La candidature de Mme Bachmann, la femme de notre sympathique collègue, est admise.

Mme Gallet fait ensuite une communication sur les *Chants de Maguelonne,* recueil de quinze mélodies écrites par Brahms d'après le poème mêlé de prose, de Tieck, où fleurit un romantisme aujourd'hui bien désuet et quelque peu naïf. L'œuvre est fréquemment exécutée en Allemagne avec ses deux parties, l'une déclamée, l'autre chantée. L'adaptation française de Mme Gallet dont notre collègue donnait la prime à la Société, et que la maison Schott publiera incessamment, permettra au public français de connaître intégralement ces mélodies dont deux seulement avaient été traduites par M. Kufferath. Mme Gallet ne s'est pas contentée de commenter par la parole les aventures du comte Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, d'en signaler les plus belles parties, elle les a fait vivre musicalement par une interprétation de tous points excellente, avec le concours de Mme Gardie-Savoye, qui a réalisé en pianiste remarquable les accompagnements, très difficiles. Parmi ces mélodies, tour à tour héroïques, sentimentales ou passionnées, les dernières sont tout à fait

supérieures ; leur style élevé, leur esthétique profonde et mystérieuse rappellent les *lieder* de Beethoven et de Schubert. Dans leur ensemble, elles valent surtout par leurs rythmes, qualité qui caractérise bien la manière de Brahms, si elle ne suffit pas à lui donner une réelle personnalité.

M. Allix avait pris pour sujet de son intéressante communication la *Summa musicæ* de Johannes de Muris. Contrairement à l'opinion de la plupart des savants, de M. Riemann, entre autres, M. Allix, ne voit pas dans cette ouvrage peu étendu un extrait ou un abrégé de l'œuvre maîtresse de Johannes de Muris, le *Speculum musicæ.* Une lecture attentive, une analyse minutieuse lui ont révélé les différences qui les séparent tant à l'égard du plan que des idées ou des théories exposées : aussi M. Allix est-il amené à conclure que les deux traités ne sont ni du même auteur, ni de la même époque, et qu'il y eut vraisemblablement deux théoriciens de la musique portant le nom de Johannes de Muris.

La séance est levée à onze heures.



ERRATA



Quelques fautes se sont glissées dans notre dernier article sur Rameau (N° du 15 juin 1907). Nous nous empressons de les corriger :

Page	543,	6e	ligne lire	*22 février*	au lieu de	*12 février.*
—	545,	18e	—	—	*nous*	—	*vous.*
—	548,	29e	—	—	1737	—	1537.
—	564,	11e	—	—	*de*	—	*des.*
—	568,	12e	—	—	*chacune*	—	*chacun...*
—	573,	9e	—	—	*En*	—	*Hic.*
—	573,	11e	—	—	*captaverat*	—	*captuverat*
—	574,	29e	—	—	*MM. Gélin*, etc.	—	*MM. Crétin*, etc.

— 587, Le texte de la note (1) est erroné ; il faut lire : « *Du temps de Rameau, la plupart des auteurs éditaient et vendaient eux-mêmes leurs œuvres, et rare était l'éditeur de musique achetant.....* »

L. DE LA LAURENCIE.



AVIS

M. Herwig, qui fut, en 1906, correspondant du *Mercure Musical* à Stuttgart (signature : *Sous-Off*) ne fait plus partie de la rédaction depuis le 1er janvier 1907.

Le Gérant : MARCEL FREDET   Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS
- France, *un An*.. .. .. 10 francs
- Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

Pour les membres étrangers de la société : 12 francs.

SOMMAIRE

Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

L'Ancienne Musique Byzantine et sa Notation

I. VUE D'ENSEMBLE SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE



E qu'on entend ordinairement par le vocable « musique byzantine », est moins un produit de Constantinople même, que l'art répandu, avec de multiples formes, dans les régions soumises à l'ancienne domination byzantine.

Dès la naissance de la musique religieuse chrétienne à Byzance, saint Jean Chrysostome, devenu archevêque de cette

L'étude qui suit est un chapitre d'un volume de paléographie-byzantine que notre collègue M. Gastoué va incessamment faire paraître dans les publications annexes de la Section et qui aura pour titre : *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine des Bibliothèques de France*,

ville, y importe, en 390, des formes nouvelles nées et grandies en Orient, comme le chant de la psalmodie en chœur, avec les antiennes.

Dans le cours des âges, le chant byzantin suivit les lois des autres arts appartenant à la même civilisation : le répertoire de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie-Mineure, vint se fondre dans le creuset constantinopolitain, et y subir d'incessantes transformations.

C'est surtout dans la musique liturgique que nous pouvons faire ces observations ; l'art profane nous est à peu près inconnu.

Dès l'apogée de l'empire byzantin, sous Justinien, au VI[e] siècle (1), Romanos, né à Damas, clerc et diacre d'églises syriennes, vient exécuter ses κοντάκια en présence de l'empereur. Un peu plus tard, au VII[e]-VIII[e] siècle, les trois grands « mélodes » sont des moines sabaïtes : saint Jean Mansour (Damascène, + 749) (2), et ses compatriotes saint Côme et saint Théophane ὁ Γραπτός.

La tradition rapporte même au Damascène l'organisation de l'*Oktoēkhos*, ou livre contenant le répertoire des rits grecs, rangé suivant les huit tons ou *ēkhoi*.

Un fait certain, c'est qu'à l'époque des Comnène, (XII[e] siècle), le *typicon* ou ordre liturgique du monastère de Saint-Sabbas, (près de Jérusalem), fut introduit à Constantinople ; les coutumes particulières des églises grecques furent définitivement abrogées, et en partie incorporées à la liturgie officielle de Byzance.

Les manuscrits de chant du moyen âge témoignent de tout cela : à côté des collections et des notations proprement byzantines, nous trouvons la méthode, la notation, la tradition *hagiopolite* ou de Jérusalem, « ἅγια πόλις, la ville sainte », suivant laquelle écrivit sans doute Jean Damascène, et que, peut-être, il codifia.

Le mélange des chants et des versions recueillies ainsi produisit au XII[e] siècle une nouvelle forme, perpétuée jusqu'à nos jours, non pas, il est vrai, quant à l'authenticité et à la transmission du texte mélodique, mais en ce qui regarde le style de certaines pièces.

(1) Voyez les travaux récents de MM. Karl Krumbacher et Paul Maas, dans la *Byzantinische Zeitschrift*.

(2) Date fixée par le P. Siméon Vaihlé, *Échos d'Orient*, IX, 28-30.

A côté, en effet, d'un répertoire courant qui a peu varié, les maîtres byzantins ne cessèrent de modifier, d'arranger, d'« embellir », suivant l'expression consacrée, les chants en usage, et en composèrent de nouveaux.

Les mélodes classiques virent ainsi leurs œuvres livrées aux « embellisseurs, καλλοπισταί », et bientôt remplacées par celles des « mélurges, μελουργοί », et des « maîtres, μαΐστωρες. »

Un grand mouvement d'études musicales se fait alors sentir. C'est l'époque des musicologues nommés dans notre avant-propos : Georges Pachymère surtout (1242-1310), le commentateur du manuel des harmoniques de Cl. Ptolémée, est à son tour copié par Bryenne. Michel Psellus, au temps de Constantin Dukas (XIe siècle), s'était plutôt occupé de philosophie musicale. Jean Pediasimos, qui vivait sous Andronik III (1282-1341), et Joseph Racendyta, sont des compilateurs sans grande critique.

La notation et la méthode participèrent à cette évolution. Vers l'an 1200, Jean Koukouzélès l'*ancien*, moine du Mont-Athos, puis protopsalte de Byzance, est l'auteur d'un nouveau traité et d'un solfège où sont non-seulement codifiés les usages existants, mais dans lequel il publie de nouveaux caractères musicaux. La forme des anciens est elle-même modifiée et ceux-ci reçoivent une foule de signes *cheironomiques*, qui en modifient l'émission, l'expression, le rythme même. C'est *la première fois qu'apparaît dans la notation byzantine un signe diviseur du temps premier :* il est juste de dire qu'il est assez rarement employé.

Koukouzélès règlemente aussi le système des *phthorai*, qui ouvrent la voie aux modulations les plus éloignées du ton principal.

Le patriarche Grégoire II (1222-1240), compositeur lui-même, si l'on en croit divers recueils manuscrits (1), aurait donné le branle le plus actif à ce mouvement qui s'accéléra jusqu'à Philothée, (1345-1367) ; bientôt, la notation et la méthode de Koukouzélès dominent seules.

Au XVIe siècle, on semble avoir jeté un peu de lumière dans cette forêt touffue, peut-être sous l'influence de Manuel Chrysaphe le jeune, et des moines d'Anchiale.

Deux cents ans plus tard, une méthode nouvelle est due

(1) Voyez plus loin, IIe partie, § VI. Liste des noms de mélurges.

à Pierre de Péloponnèse, *lampadarios* de la Grande Église de Constantinople (+1777); le maître conserve, mais en la simplifiant, la notation traditionnelle. Son œuvre atteignit surtout la forme musicale elle-même, par l'invention du χρόνος régulier, qu'il substitue aux rythmes anciens, plus souples, et que les Ottomans eux-mêmes suivaient, et suivent encore, sous le nom d'*ousouli*. (1).

Le premier quart du XIXe siècle vit une réforme plus pratique.

Grégoire de Crète (+1816) inaugura une écriture simplifiée, mais son système s'éloignait trop de la tradition pour que la réforme nouvelle ne fût pas mort-née.

Cependant quelques livres de chant parurent suivant sa méthode. Le dernier fut, croyons-nous, la Μουσικὴ Κυψελή, éditée à Constantinople en 1857 par Stéphanos, *domesticos* de la Grande Église. En 1848, Néophyte et Stauropoulos avaient publié à Athènes, dans la même notation, l'*Anthologie* de Georges de Lesbos; il avait également paru à Smyrne, en 1850, un Λέσβιον σύστημα, édité par Stavraki.

La véritable réforme est due à un élève de Grégoire de Crète, Chrysanthe de Madyte (+1843) devenu archevêque de Durrazzo, Δουῤῥάχιον. Il recueillit la tradition musicale ecclésiastique et les compositions des maîtres, avec l'aide de ses anciens condisciples, le protopsalte Grégoire et le chartophylax Chourmouzios (+ 1840).

La nouvelle méthode, publiée en 1821, fut suivie dix ans après d'une seconde plus importante; devenue la méthode officielle, c'est sur elle qu'ont été composés les traités plus récents.

Il n'entre point dans notre plan de nous occuper en détail de la notation de Chrysanthe, le déchiffrement des anciennes notations étant seul ici notre but.

II. LA NOTATION EKPHONÉTIQUE

Dans les anciens manuscrits liturgiques grecs, les péricopes, — ou lectures extraites de l'Écriture Sainte pour l'office, — portent souvent une sémiographie musicale particulière, se

(1) On peut consulter au sujet de ces rythmes les intéressants articles de J. Thibaut dans la *Revue Musicale*, en observant que plusieurs de ces rythmes sont directement empruntés à l'antiquité classique et conservés dans le chant grégorien.

présentant sous la forme de signes d'accentuation et de ponctuation d'une écriture spéciale.

C'est aux VIIIe et IXe siècles qu'apparaissent les formes que nous pourrions appeler classiques, de ces signes de récitation : cependant, de très importants manuscrits de l'âge précédent en offrent des formes plus archaïques.

Le plus ancien que nous ayons étudié est le codex *Ephraemi* (1) (grec 9) de la Nationale de Paris : c'est le palimpseste célèbre de l'Ancien et du Nouveau Testament édité, quant au texte, par Tischendorf. Nous l'avons entièrement dépouillé, et on en trouvera la description détaillée dans la seconde partie du présent ouvrage. Ce manuscrit est du IVe siècle ou du Ve : toutefois les signes musicaux du récitatif ne sont point contemporains du texte primitif, et sont visiblement de la main qui, plus tard, l'adapta aux offices liturgiques ; on ne saurait faire descendre cependant cette notation plus bas que la fin du VIe siècle.

Les signes, dans ce manuscrit, sont de la même encre que le texte sacré : dans les livres moins anciens, ils sont presque toujours notés en rouge, jusque vers le XIVe siècle, époque à laquelle ils disparaissent.

Le texte scripturaire porte ces signes ekphonétiques dans les collections canoniques des Évangiles, mais très rarement ; presque toujours, on les rencontre dans les livres purement liturgiques contenant les péricopes : dans les évangéliaires surtout, les *praxapostoli* (Actes et Épîtres), les lectionnaires de l'Ancien Testament. (Voir planche II.)

Les signes ekphonétiques nous apparaissent comme le plus ancien témoin d'un système d'où est sorti, en Orient et en Occident, toute la variété des écritures musicales du moyen âge (2). Lorsqu'on aura comparé entre eux les neumes latins et mozarabes et les signes des notations byzantines, on sera frappé de leur ressemblance indéniable, de leurs significations

(1) Et non pas *Ephraïm*, comme le désignent fautivement certains auteurs à la fin de cet ouvrage. Voir pl. I, *a*

(2) Un ouvrage du P. Thibaut, l'*Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église Latine*, Paris, 1907, paru trop tardivement pour que nous ayons pu l'utiliser ici, présente même ces signes et leurs dérivés byzantins comme la source de toutes les notations médiévales. Cette conclusion nous paraît fortement exagérée. D'ailleurs, il a manqué à l'auteur de connaître les neumes latins composés les plus anciens, tels que les mozarabes, ci-après reproduits.

souvent identiques de toutes les marques qu'ils portent d'une origine commune.

Est-ce à Byzance ou à Rome, à Antioche ou à Alexandrie, qu'il faut la placer ? Peut-être nulle part, et partout.

Toutes ces notations sont en effet des manifestations d'une même mentalité, des conceptions qui caractérisent une époque ; chaque civilisation contemporaine a puisé dans le fonds commun ce qui convenait le mieux à son tempérament. Plus tard, chacune a évolué de son côté.

Les éléments principaux en sont : le *point*, l'accent *aigu*, l'accent *grave* ; plus la *virgule*, l'*apostrophe*, et les combinaisons que ces signes peuvent former. L'accent aigu indique une note plus élevée, le grave des sons plus graves ; la combinaison de l'aigu et du grave, ou circonflexe (1), deux sons dont le dernier est plus grave que le premier ; le circonflexe renversé, ou anticirconflexe, marque le contraire du précédent. Le point indique ordinairement un son soutenu ; les autres signes, diverses fluctuations vocales.

Le stade primitif ou l'une des premières manifestations de ce système semble bien être la notation ekphonétique ou récitative. Les signes qu'elle emploie sont moins des indications musicales précises, qu'une ponctuation du discours modulé, marquant les différentes phases du récitatif. Ces signes ne figurent qu'aux subdivisions du texte à chanter ; un membre de phrase sera ainsi compris entre deux accents musicaux aigus, indiquant un récitatif sur une note élevée. Le chanteur ou le lecteur n'a donc sous les yeux qu'un *aide-mémoire* ; les signes sont simplement destinés à lui rappeler la formule mélodique qu'il a appris par cœur à la leçon ou au cours : c'est à lui de l'adapter aux mots du texte, d'après leur enchaînement, et leurs accents grammaticaux. C'est à peu de chose près le système des accents musicaux juifs (2) : comme ces signes de cantillation, les notes ekphonétiques sont aussi placées, suivant leur sens, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte.

Nous avons des exemples de cette notation récitative dès

(1) La forme primitive du circonflexe a été à peu près conservée dans les caractères latins ; la forme grecque actuelle ne date que de la fin du moyen âge. On ne peut voir dans cette dernière forme l'origine de certains signes musicaux, comme on l'a proposé récemment.

(2) On trouvera les transcriptions musicales les plus anciennes des accents juifs, dans nos *Origines du chant romain*, Paris, Picard, 1907.

I. BYZANTINS — A. ekphonétiques	I. BYZANTINS — B. Diastématiques	II. Arméniens	III. Syriens	IV. Latins
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				
11.				
12.				
13.				

Tableau I. Notation ekphonétique et neumes.

le Ve siècle ; il est possible qu'elle remonte plus haut, puisque Censorinus, au IIIe siècle, parle dans un de ses traités du rôle musical des accents (1). De très nombreux manuscrits ecclésiastiques grecs nous donnent des exemples de cette notation, jusqu'au XIIIe siècle. Des copies faites au XVe siècle ou au XVIe sur les manuscrits plus anciens, montrent que les copistes ne connaissaient plus le sens des accents ekphonétiques ; ils les transcrivaient de travers, mettant volontiers au-dessus ou à côté du texte les accents inférieurs appartenant à la ligne précédente.

On a d'anciens tableaux de ces signes, avec leurs noms, et l'ordre dans lequel on les rencontre ordinairement ; à défaut d'une explication précise, il nous faut en chercher la signification, — au moins approximative, — dans les notations similaires dont le sens est connu.

L'ancienne notation arménienne (2), depuis au moins le XIIe siècle, a employé les mêmes procédés et les mêmes signes, mais avec un sens musical plus déterminé. Les notes sont placées au-dessus du texte, mais cependant pas encore à toutes les syllabes, et seulement quand le chanteur a besoin d'une aide spéciale, pour lui rappeler une vocalise, un ornement, un intervalle mélodique caractéristique.

Dans quelques manuscrits latins, nous trouvons un procédé analogue pour rappeler les cadences des préfaces, oraisons, lectures, les syllabes ordinaires étant dépourvues de signes (3).

Enfin, les notations proprement diastématiques chez les chrétiens grecs et slaves, et les neumes chez ceux d'Occident, finissent par indiquer d'une manière précise toute la marche mélodique et rythmique, non sans être passés par des états intermédiaires dont nous avons plus ou moins de représentants.

Dans ces états divers, plusieurs des signes primitifs n'ont cessé d'être conservés, en prenant une signification de plus en plus nette : les rapprochements que nous faisons de ces signes ne sont donc point une recherche vaine, mais reposent sur une solide base.

(1) Cassiodore, *de art. liberal.* ; Priscien, *Grammat.*, etc.

(2) Les études à consulter sur la matière sont celles du R. P. vartapet Komitas, dans les *Sammelbande* de la Société Internationale de Musique (International Musikgesellschaft), 1898 ; de P. Aubry, *Le chant de l'église arménienne*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1902 et 1903, et *Le Rhythme tonique*, Paris, 1904.

(3) Cf. *Origines* déjà citées, p. 160-162.

Voyez à la page précédente le tableau complet des notes ekphonétiques, avec les signes des autres notations liturgiques dont le sens est connu (1).

Voici les noms et l'explication de ces signes :

1. *Oxeia.* — ὀξεῖα, simple et double (accent aigu), un son ou un degré plus élevé, tenu un temps (*oxeia* simple), ou deux temps (double) ; *virga* des latins, même sens.

2. *Bareia.* — βαρεῖα, simple et double (accent grave) ; le contraire de la précédente.

3. *Kathistē.* — καθιστὴ, se place sous le texte ; dans la notation byzantine diastématique primitive (voir le chapitre suivant), indique trois sons dont le second est une broderie inférieure signification analogue à celle du *porrectus* latin.

4. *Syrmatikē.* — συρματίκη, ne s'emploie que depuis le VIII[e] siècle ; sens inconnu ; les ondulations de ce signe étant l'inverse de celles du précédent, il peut signifier le contraire, c'est-à-dire une broderie supérieure, comme le *torculus* latin.

5. *Kremastē* extérieure. — κρεμαστὴ (ἀπ' ἔξω), (accent circonflexe) ; deux degrés en descendant ; l'équivalent de la *flexa* (*clivis*) des latins, et du *parouïk* des arméniens.

6. *Kremastē* intérieure. — κρεμαστὴ (ἀπ' ἔσω) (accent circonflexe renversé) ; dans la notation diastématique primitive, porte le nom de κούφισμα, *kouphisma*, et indique deux degrés ascendants ; *podatus* latin, *pouch* arménien.

7. *Apostrophos.* — ἀπόστροφος, se place souvent *sous* le texte, encadrant un membre de phrase ; le signe arménien correspondant indique une formule mélodique de cadence.

8. Apostrophes liées. — ἀπόστροφοι σύνδεσμοι, se placent plutôt *sur* le texte ; dans les notations byzantines diastématiques, indiquent un son doublé et tremblé ; *strophicus* latin (*apostropha*, *bistropha*, *tristropha*).

(1) Pour la notation syriaque, nous nous sommes servis de copies aimablement mises à notre disposition par le Rev. J. Parisot, faites sur les deux seuls mss. syriaques notés (en partie) que l'on connaisse ; cf. du même auteur : *la Bibliothèque du séminaire syrien de Charfé*, dans la *Revue de l'Orient chrétien*, ann. 1899 ; *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Orient* (Nouvelles Archives des Missions scientifiques, t. IX), Paris, 1899 ; *Les huit tons du chant syrien*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, ann. 1901.

Un fac-similé de texte syriaque avec cette notation a paru récemment dans l'ouvrage cité du P. Thibaut, planche VI.

9. *Hypokrisis.* — ὑπόκρισις, formée tantôt de deux, tantôt de trois diastoles ou apostrophes descendantes, tantôt d'un signe unique liant ces éléments ; dans les notations diastématiques, cette forme d'apostrophe indique un degré descendant, et deux ou trois s'il y en a deux ou trois semblablement placées ; la forme liée est absolument analogue à la forme primitive du *climacus* latin, qui signifie trois sons descendants (1).

10. *Paraklitikē.* — παρακλιτική, avec deux espèces de forme, suivant les manuscrits ; la première de ces formes a été conservée, avec le même nom, dans la notation diastématique, et la seconde, sous le nom de *kylisma*, κύλισμα. Dans la notation arménienne, les composés du *kach* indiquent un son tremblé avec une sorte de trille ; le *quilisma* latin a le même sens ; il a aussi, suivant les manuscrits, les deux formes *paraklitikē* et *kylisma* des byzantins.

11. *Synemba.* — σύνεμβα, depuis le VIIIe siècle ; se place sous le texte, comme lien entre deux phrases.

12. *Kentēma.* — κέντημα, point, répété deux ou trois fois, ou par groupes de deux ou de trois ; dans les notations byzantines diastématiques, indique, suivant qu'il est *phonétique* ou *aphone*, (voir plus loin le sens de ces termes), un son plus élevé, ou le prolongement d'un autre son. Dans les autres notations liturgiques, on indique de la même façon la note à doubler, comme le *punctum* latin.

13. *Teleia.* — τελεία, finale, indiquant certaines divisions de la phrase, ou la fin du récitatif ; est également employée dans les autres notations byzantines, et dans certains manuscrits latins, avec le même sens.

De tels rapprochements sont absolument concluants sur le sens *relatif* à donner aux signes ekphonétiques, dans leur plus grande partie. On peut encore aller plus loin : les récitatifs divers sur lesquels on module les lectures de la Bible, soit chez les Latins, soit chez les Grecs ou les Arméniens, se font partout suivant des principes analogues, et parfois avec des formules mélodiques semblables.

Si, dans les églises grecques de Constantinople, l'évangile,

(1) C'est par pure hypothèse que le R. P. J. Thibaut, dans son récent ouvrage, fait du *climacus* et du *scandicus* à points détachés la forme primitive de ces signes.

par exemple, est lu actuellement avec un récitatif chromatique et emphatiquement orné, où il est difficile, malgré les louables essais tentés, de retrouver la forme générale des indications ekphonétiques, par contre, nous avons entendu dans d'autres églises grecques et dans certaines églises latines, deux récitatifs analogues, et d'une forme certainement ancienne. Au moins pour le récitatif latin, il existe en effet des éditions anciennes, reproduisant les manuscrits du moyen âge, et nous donnant la tradition alors commune, pour le chant solennel de l'évangile. C'est justement à cette forme qu'est apparenté le chant grec dont nous parlons ici.

Or, *la finale,* en particulier, *de ce chant latin* de l'évangile, *correspond* EXACTEMENT à *la direction mélodique indiquée par les signes ekphonétiques.* Voici l'exemple donné pour le récitatif latin par le *Cantorinus curiae romanae* de 1513 (1) :



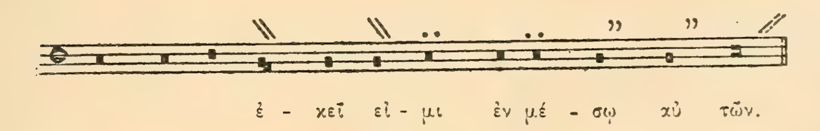
Si-gni-fi-cans qua mor-te es-set cla-ri-fi-ca-tu-rus De-um

Voici maintenant la finale d'une péricope liturgique grecque avec ses signes ekphonétiques, contrôlée dans de nombreux manuscrits :

\\ \\ .. .. //

ἐκεῖ εἰ μι ἐν μέσῳ ,, αὐτῶν ,,

Et enfin la même phrase notée sur le récitatif du livre latin :



Nous y trouvons successivement la concordance des *bareiai,* βαρεῖαι et de l'abaissement de deux degrés du récitatif (de *do* en *la*), avec un signe de deux temps, *clivis,* sous

(1) Cf. Dom Pothier, *Les Mélodies grégoriennes,* d'après la tradition. Tournai 1881, p. 260.

la double βαρεῖα : les *kentēmata*, κεντήματα, correspondant au relèvement d'un degré (*la-si*) ; les apostrophes à un abaissement semblable ; la double *oxeia*, ὀξεῖα, enfin, à un double mouvement mélodique ascendant, qui termine le récitatif.

Si donc le sens précis de la notation ekphonétique peut être trouvé, il nous semble, sans doute possible, que nous avons indiqué la véritable voie où on doit le chercher : rapprocher des récitatifs traditionnels réellement anciens la forme indiquée par les accents musicaux primitifs.

Cette recherche aura un double intérêt : montrer ce que la tradition peut faire remonter à cette époque reculée, dans le chant des récitatifs liturgiques, et savoir comment, au VI[e] siècle et auparavant, on divisait le texte sacré pour en moduler la lecture. A de rares exceptions près, les mêmes signes ekphonétiques sont en effet placés aux mêmes endroits du texte dans tous les manuscrits.

III. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES LEUR ÉVOLUTION

§ I. NOTATION PALÉOBYZANTINE.

La notation ekphonétique est un spécimen remarquable de la notation musicale par *formules* : à une formule ou à un mouvement spécial de la mélodie correspond un signe conventionnel, dont l'emploi tient lieu de plusieurs notes.

Dans leur état parfait, les notations diastématiques ou mélodiques nous offrent l'analyse dont la précédente est la synthèse, ou mieux, l'indication : chaque son, chaque inflexion, les moindres nuances peuvent y être indiqués.

D'un état à l'autre, par combien de phases est passée cette évolution!

Dans la notation arménienne, le système par formules, perfectionné, tend de plus en plus à se résoudre en signes élémentaires.

Chez les Byzantins, la plus ancienne notation que nous connaissons offre un spécimen fort curieux d'une sémiographie dans laquelle des signes de formules sont séparés par d'autres

signes analytiques au sens bien défini, tandis que certaines syllabes ne portent aucune note. Nous l'avons rencontrée dans un manuscrit du xe siècle, ou plus ancien, originaire du Mont-Athos (1). Fait bien remarquable : la liturgie à laquelle cette notation se rapporte est, elle-même, un stade ancien de l'ordo byzantin, antérieur à l'introduction à Constantinople des coutumes hagiopolites. De ce fait, nous la désignerons sous le nom de *paléobyzantine* (2), encore qu'elle représente peut-être l'école athonite du même temps.

Nous ne connaissons pas les manuscrits du *tropologion* étudiés par Dom Pitra à la bibliothèque Corsinienne et à Moscou; ces manuscrits seraient à rapprocher de notre fragment. Comme bien on pense, cette notation paléobyzantine est fortement apparentée à la notation slave primitive, reçue de Constantinople par les Russes convertis ; (3) cependant elle est encore plus archaïque. Un simple détail en fera juger : une partie de ces signes de formules se retrouve, à l'autre extrémité de l'Europe, dans la notation mozarabe ou wisigothique d'Espagne.

Les églises de ce pays tiraient leurs origines d'un mélange

(1) Bibliothèque de Chartres, ms. 1754 ; voir plus loin la description de ce précieux fragment, et la planche III.

(2) Nous serions curieux de savoir si cette notation est semblable à celle du ms signalé par Villoteau, op. cit.

Pendant l'expédition d'Egypte, qu'il accompagnait en qualité de savant, on lui aurait montré, dans « un couvent près du Caire », là-même où il fut initié à la musique byzantine, un ms. avec titres en *onciale*, daté de 825 (?). On lui dit qu'un pareil livre était « extrêmement rare », et qu'il ne s'en trouvait point dans les autres monastères grecs. Nous n'avons aucune peine à le croire, mais la désignation est bien vague. Le fragment de titre lu par Villoteau serait ΔΙΚΕΜΕΓΑ, ce qu'il explique par παπαδικέ μεγα (sic) et traduit par *grand traité* ou *grand rituel du chant* (!). Sur le mot *papadique*, voir Appendice, § IV.

(3) L'étude des anciennes liturgies Slavonnes et de leur chant est d'une haute utilité pour les recherches byzantines. Les Russes, en particulier, reçurent au xe siècle la liturgie de Constantinople avant l'importation des coutumes syriennes, et la conservèrent longtemps à peu près intégrale. Quand, au XVIIe siècle, le patriarche russe Nikone voulut forcer les fidèles soumis à sa juridiction d'accepter les offices réformés d'après les livres byzantins modifiés, une partie considérable du peuple refusa de se soumettre, et constitua au sein de l'église moscovite le schisme important des *starovières* ou *vieux-croyants*. Ceux-ci ont conservé jusqu'à présent les usages primitifs de la liturgie slavonne du moyen âge, y compris une notation extrêmement archaïque, apparentée à la notation byzantine des xe-xie siècles. Cf. les publications et reproductions de mss. publiés par la *Société russe des anciens textes*, Moscou et Saint-Pétersbourg, 1884-1885, et les ouvrages de S. Smolensky : *Kratkoé opisanié drèvniago znamènnago Irmologa*, Kazan, 1887 ; *Azbouka znamènnago penia startza Alexandra Mezentza*, Kazan, 1888 ; *Kourse khorovogo verkovnago penia*, Kazan, 1897. Signalons enfin la remarquable étude de Metallov, *Proiskojdenie rousskago tserkovnago penia*, récemment parue dans la *Vera i Tserkove*, Moscou, 1906.

No.	Mozarabes	Paléobyzantins	Arméniens
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			
6.			
7			
8.			
9.			
10.			
11.			
12.			
13.			
14.			

No.	Mozarabes	Paléobyzantins	Arméniens
15.			
16.			
17.			
18.			
19.			
20.			
21.			
22			
23.			
24.		28.	
25.		29.	
26.		30.	
27.		31.	

Tableau II. Formules Paléobyzantines

des coutumes romaines avec celles imposées par les Goths conquérants : ceux-ci, d'abord païens, au moment qu'ils s'étaient jetés sur l'Occident, avaient été convertis au christianisme en Asie-Mineure, et à Byzance, et pourvus d'offices liturgiques inspirés de ceux de ces contrées. Saint Jean Chrysostome s'était occupé de ces barbares dès les premiers temps de leur conversion ; on peut lire dans sa XIVe lettre à Olympiade les détails intéressants qu'il donne sur ce qu'il a fait pour eux (1). Après avoir traversé l'Europe, ces Goths s'établirent en Espagne, et leurs usages s'y mêlèrent à ceux des chrétiens aborigènes ; de ce mélange sortirent les églises mozarabes.

Ces églises ne cessèrent d'entretenir d'étroits rapports avec celles des pays helléniques et orientaux, jusqu'à se pénétrer sans cesse, malgré leur dépendance du patriarcat romain, d'éléments liturgiques et disciplinaires empruntés à ces autres églises. Leur liturgie et leur chant furent fixés au VIIe siècle, surtout par saint Léandre, archevêque de Séville et compositeur renommé : il avait séjourné lui-même un certain nombre d'années à Constantinople.

Or, c'est à la notation, encore non déchiffrée, de ces chants mozarabes (2), qu'est apparentée une partie des signes de la sémiographie paléobyzantine.

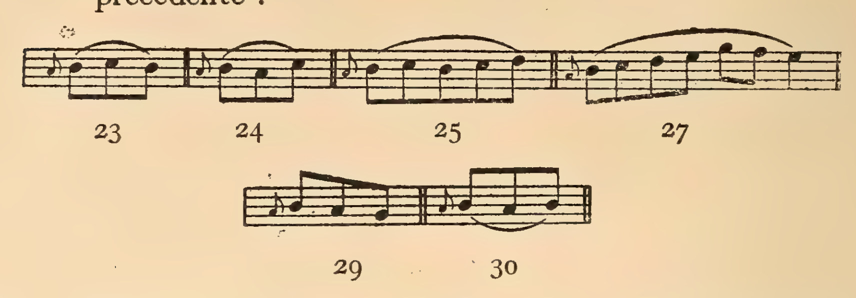
Nous avons relevé soixante-deux notes de ce système ; onze signes phonétiques lui sont communs avec les notations postérieures, et six hypostases ; ces notes forment évidemment le fonds primitif, substratum de toutes les notations diastématiques byzantines depuis en usage. Quarante-cinq signes lui sont particuliers, dont huit directement dérivés de la notation ekphonétique. C'est dans ces signes particuliers, représentatifs de formules mélodiques, que se présentent les rapprochements avec les neumes mozarabes et arméniens. (Voir le tableau ci-contre).

(1) Patrol. Gr., t. 53, c. 618 ; cf. Sozomène, *Hist. eccl.*, l. VI, c. 37 ; Philostorge, l. VII, c. 58.

(2) Cf. Riano, *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, London, 1887 ; *Paléographie musicale*, t. I., Solesmes, 1889. Nous avons travaillé nous-même sur des documents originaux de cette musique, tels que le : *Liber Ordinum* de l'Abbaye de Silos, dont une copie diplomatique nous a été gracieusement communiquée par le R. P. Dom Pothier ; le fragment wisigothique de la Bibliothèque Nationale de Paris ; et diverses photographies mises aimablement à notre disposition par dom Mocquereau.

La comparaison des derniers signes, 23 à 31 du tableau ci-contre, avec ceux des notations plus récentes, nous en a indiqué le sens, comme suit :

A. Formules commençant un degré au-dessus de la note précédente :



B. Formules commençant au-dessous de la note précédente :



Un degré : 26 Deux degrés : 28

Il faut joindre à ces formules la *kremastē* « intérieure » de la notation ekphonétique (tableau I, nº 6), dont le sens est analogue au *kouphisma* de la notation mixte (tableau IV, nº 5); la *bareia* de la même notation ; le *kylisma* et la *paraklitikē*.

Les manuscrits moins anciens témoignent tous du mélange des coutumes de Constantinople avec celles de Jérusalem ; le mélange, textes et mélodies, est en proportions diverses, dans quelques manuscrits originaires de Constantinople ou des églises helléniques situées plus à l'ouest, telles que les Italo-grecques. Ces livres, tout en abandonnant les vieux neumes-formules, ont conservé cependant quelques signes paléo-byzantins, avec l'allure générale, la forme extérieure de la vieille notation. Ces manuscrits mixtes sont rares, mais on verra par notre catalogue que l'exploration des fonds de la Bibliothèque nationale de Paris a doublé le nombre des mss. de ce genre signalés jusqu'ici (1). (Voir planche IV.)

(1) Le P. Thibaut a cru devoir nommer leur notation *constantinopolitaine*. En réalité, elle n'est qu'une forme, la plus archaïque peut-être, de la notation damascénienne ou hagiopolite, avec le mélange que nous signalons ici. Ce qui, en l'espèce, est *constantinopolitain*, est l'école ou la zone d'influence à laquelle appartiennent ces mss.

§ 2. NOTATION HAGIOPOLITE

Enfin, apparaît la notation *hagiopolite*, avec un système assez compliqué, mais dont justement le sens très précis finit par détrôner la notation primitive. C'est cette hagiopolite dont l'organisation fut plus tard attribuée à saint Jean Damascène, le principal des mélodes de la ville sainte.

Ce poète-musicien a-t-il vraiment contribué à l'invention ou à la diffusion de ce système ? L'affirmative est devenue lieu commun. Cependant les auteurs les plus anciens n'attribuent un rôle musical aux trois grands mélodes que comme résultante de leurs immenses compositions hymnographiques (1).

Et même, si les « canons » et les « stichères » de ces mélodes donnèrent à leurs auteurs une telle renommée, c'est grâce au courant syrien qui importa à Byzance et les rits et les chants des églises qui gravitaient autour de la ville sainte et d'Antioche.

Il sufit de comparer les plus anciens *Typica* de Saint-Sabas avec ceux du Studium et des monastères Italo-Grecs pour se faire une idée de la chose (2). Joignez-y le courant parti d'Alexandrie et imaginez le pêle-mêle de tous ces rits, de leurs cérémonies, de leurs chants, vous aurez le rit byzantin actuel ; toujours les influences orientales y prédominèrent.

On comprend que le cardinal Pitra ait pu dire :

« Il est difficile de retrouver même l'œuvre pure et complète de saint Jean Damascène, de Cosmas, d'André de Crète, les pères de l'hymnographie. Il est plus difficile encore de dégager ce qu'on pourrait appeler les cantiques fossiles et mutilés des compositeurs plus anciens..... Outre celles (ces œuvres) que nous avons pu restituer en entier, nous en avons compté plus de soixante mutilées et à peine reconnaissables par un tronçon d'acrostiche..... Il faudrait croire qu'une grande composition a été enfouie au milieu des canons. » (*loc. cit.* p. 33, 48, 62.)

Christ (3) voit dans le passage de Cedrenus plus haut rapporté une allusion à la publication au Xe siècle (?) des livres

(1) Cedrenus, *Compendium Histor.* : Οὗτος ὁ ὅσιος Ἰωάννης καὶ μελωδὸς ὠνομάσθη μετὰ Κοσμᾶ ἐπισκόπου τοῦ Μαϊουμᾶ καὶ Θεοφάνους ἀδέλφου Θεοδώρου τῶν γραπτῶν, διάτο αὐτοὺς μελωδῆσαι τὰ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν Χριστιανῶν τετυπομένα ψάλλεσθαι. Migne Patr. Gr., t. 124, c. 177.

(2) Cf. Dom Pitra, op. cit., p. 63

(3) Op. cit., p. XXXVIII.

nouveaux imposés par le patriarche de Constantinople à toutes les églises grecques. Pour Dom Pitra, les dernières modifications ont dû se produire surtout vers le temps de Manuel Comnène (1143-1180). Quoi qu'il en soit, l'unité rituelle ainsi obtenue commença à acquérir force de loi à cette époque, au témoignage même de Théodore Balsamon (1). Au XIII[e] siècle, le *typicon* de Jérusalem finit par s'implanter définitivement à Byzance et dans tout le reste de l'empire, avec la notation syro-byzantine qui l'accompagnait.

Nous possédons un traité de cette musique, dans l'état où elle était alors parvenue ; l'unique exemplaire connu est contenu dans le codex grec 360 de Paris, f° 216 et suivants. (2) Le premier folio est malheureusement en très mauvais état ; et beaucoup de mots y deviennent de plus en plus illisibles. En comparant le manuscrit avec la lecture qu'a donné Vincent de quelques passages, voici un demi-siècle, et du Cange il y a deux cents ans, on se rend compte de ce qui est perdu ; cependant, le début peut à peu près être restitué : (nous suivons l'orthographe du ms.) :

† Βιϐλίον ἁγιο_πολίτης συγκεκροτημένον | ἐκ τίνων μουσικῶν μεθόδων : — | Αγιοπολίτης λέγεται τὸ ϐιϐλίον, ἐπιδ[ὴ περ]ιέ|χ[ει] ἀγ[ίω]ν [τ]ινῶν και ἀσκ[η]τῶν ϐίῳ διαλαμψά[ν]των. | [πατέρων ἐν] τῆ ἁ[γίᾳ] πόλει τῶν ἱεροσολύ[μων], συγ|[γράμματα] παρά τε τ[ου] ἀγ[ίου Κοσ]μᾶ καὶ του κυρο[υ] | Ἰῶ^ν (*lege* Ἰωάννου) τοῦ δαμασκ[ηνο]ῦ τω[ν] ποίητων· ἤχους δ[ε] | [δεικται μόνους κα?] τα τα (?) ὀκτῶ ψάλλισθαι.

Traduction :

« Livre hagiopolite ordonné d'après diverses méthodes musicales.

« Le (ce ?) livre est appelé hagiopolite, parce qu'il contient les écrits de quelques saints pères et ascètes illustres par leur vie dans la ville sainte (hagia poli) de Jérusalem, transmis par

(1) Cf. notre article sur la liturgie d'*Antioche*, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Dom Cabrol, colonne 2.429, et celui sur la liturgie d'*Alexandrie*, col. 1186.

(2) Voyez sa description au catalogue.

les auteurs (poètes) saint Cosmas et le seigneur Jean Damascène ; il désigne comme devant être psalmodié seulement huit tons. (?) »

On voit par ce court fragment l'obscurité et l'incorrection de la langue avec laquelle est écrit l'« Hagiopolite ».

Après ce prélude, il fait encore mention de deux tons supplémentaires, d'abord un plagal deuterus « *supposé et mensonger*, car le plagal deuterus se chante en deuterus, comme le 'Επὶ τὸν λίθον... comme le Νίκην ἔχων Χριστὲ, le... τῶν ὑδάτων, et aussi d'autres semblables... du seigneur Jean Damascène, ἔτι δὲ τοὺς [τὸ] ὑπ[όβλητον καὶ] ψ[ευδ]ες, ὁ γὰρ πλάϊος δευτερ. (l. δεύτερος,) ὡς 'Επὶ τὸ[ν] λίθο[ν]... δεύτερ[ῶ]ς ψάλλεται, ὡς τὸ[ν Ν]ίκην ἔχων χέ....των.... ὑδάτων· καὶ [ἀ]λλα ὅσα παρ....τοῦ κυροῦ Ιων̣ τοῦ δαμασ[κήνου] ». Ensuite, vient un autre ton sur lequel les lacunes du ms. ne nous permettent pas d'être renseignés, mais à l'occasion duquel on cite le canon de saint Côme : Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς, qui est marqué dans les livres comme du tetrardus plagal : « ce qui montre qu'on ne chante pas seulement huit tons mais dix, ἐκ τούτων γνῶναι· ὅτι οὐκ ὀκτὼ μόνοι ψάλλονται· ἀλλὰ δέκα (fol. 216, v°, l. 2 et 3).

Ces tons ajoutés comptent parmi ceux mentionnés au IXe siècle par les auteurs latins, c'est-à-dire spécialement les deux principaux μέσοι ou *paraptères* ; le ton deuterus plagal « supposé et mensonger » est le *nenano*, appelé actuellement « chromatique oriental ». Il est remarquable de voir ce texte ancien (dont la copie est du XIIIe-XIVe siècle), considérer cette échelle comme un ton irrégulier et faux, alors qu'elle finit par être considérée comme une des plus belles et des plus caractéristiques de l'art byzantin !

Soit des copies de ce traité, soit celles d'une autre méthode analogue, ont été répandues autrefois dans tous les pays soumis à l'influence byzantine : les anciens manuels en reviennent constamment au chant et au système hagiopolite, et divers manuscrits nous ont conservé un traité mis sous le nom de saint Jean Damascène, par demandes et réponses, commençant par les mots 'Εγὼ μὲν ὦ παῖδες. (1) Dans un traité étudié par Villoteau et que nous avons eu la bonne

(1) Paris, Bibl. Nat., suppl. gr., 815 ; Constantinople, bibl. du Saint-Sépulcre, mss. 811, p. 32-45, tous deux du XVIIe siècle.

fortune de retrouver, on lit (1) : « Χειρονομία ἔστι νόμος, παραδεδομένος, ἐκ τῶν ἁγίων πρων (l. πατέρων), τοῦ τε ἁγίου κοσμᾶ τοῦ ποιητοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ, la cheironomie est la règle donnée d'après les saints pères, par saint Cosmas le poète et saint Jean Damascène, » c'est-à-dire presque la même phrase, et en tout cas la même idée, qu'au début du manuscrit qu'on a accoutumé de nommer l'Hagiopolite, faute de savoir comment le désigner. On a vu du reste que l'auteur s'y réfère à un autre traité vraiment « hagiopolite » et auquel il renvoie plusieurs fois : ὡς προείπομεν εἰς τὸν ἁγιοπολίτην ; (f° 217, l. 15, 16) ; ἔστι φανερὸν τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν ἁγιοπολίτην. (f° 225, l. 7.).

Selon la théorie mystique et symbolique de tous ces traités, la notation musicale est comme l'image d'un monde que gouverne en roi le signe *ison*, le régulateur. Cependant, dans le cours des pièces, le plus humble de tous les signes, il n'a aucune valeur propre quand il est joint à un autre.

Les caractères *phonétiques* sont *corps* ou *esprits*.

Les corps ne parcourent qu'un degré; les esprits, plus libres, peuvent en franchir plusieurs. Or, de même que, sur terre, les esprits sont unis à des corps, ainsi dans la musique les caractères correspondants peuvent-ils l'être. Mais si le corps musical est accompagné d'un esprit, il perd sa valeur, qui s'annihile devant celle de l'esprit : parmi les hommes, en effet, c'est l'esprit qui doit commander aux forces du corps.

A cela il faut ajouter la *cheironomie* dont les signes indiquent l'expression, l'émission du son ; d'autres auteurs disent les *hypostases*, parce que ces caractères sont formés des premiers différemment disposés et soumis les uns aux autres. (Voir plus loin le tableau de tous ces signes et la planche V.)

La complication de ce système influe, hélas! sur la clarté de la notation. Autant les manuscrits constantinopolitains de notation mixte sont en général lisibles et nets, autant les autres superposent souvent les hypostases les plus diverses pour un seul son ! Heureux sommes-nous encore quand le scribe n'a point confondu les signes, et mis le corps à la place de l'esprit, ou écrit le signe accessoire avec les proportions d'un caractère fondamental. Aussi les rares transcriptions exécutées jusqu'ici

(1) Paris, id., 1302, f° 16 ; Cf. Constantinople, id., p. 51.

par divers musicologues sont-elles fort sujettes à caution ; les signes indicateurs des échelles tonales, ou *martyries*, μαρτυρίαι, sont particulièrement propres à créer des confusions.

Tout ce système est-il vraiment dû à saint Jean Damascène? Peut-être dans son origine ; mais on se rappellera d'abord que les auteurs anciens ont surtout loué les mélodes d'avoir écrit suivant les huit tons, et d'avoir ainsi donné des modèles de chant d'église. Ensuite, lorsque les traités apparaissent, cinq cents ans se sont écoulés, et les coutumes hagiopolites ont été se mêlant aux usages de Constantinople. Dans le plus ancien traité, figurent quelques signes que nous n'avons pas trouvé dans les livres de chant d'église, et *vice-versa*. Enfin, c'est le moment où le *maïstor* Jean Koukouzélès nous est présenté comme le grand théoricien de cette musique.

§ 3. Notation de Koukouzélès

Koukouzélès est l'auteur de la méthode nouvelle dont nous avons plus haut parlé (1) qui, appliquée d'abord à la notation des œuvres des maîtres et surtout aux prétendus embellissements des *kallopistai*, finit par prévaloir vers le XVe siècle, et se maintint jusqu'au XIXe, à part de légères modifications. Nous avons dit plus haut en quoi consistaient ses innovations.

On a souvent confondu ce musicien avec son homonyme (2), Josaphat ou Joasaph Koukouzélès, *le jeune*, ὁ νέος, qui paraît avoir vécu au plus tôt à la fin du XIIIe siècle ; Jean Koukouzélès, *l'ancien*, ὁ πάλαιος, vivait au moins cent ans auparavant. Ce serait donc de la seconde moitié du XIIe siècle que daterait cette réforme; cela cadre bien avec les données précédentes. C'est l'époque aussi où apparaissent les manuscrits à la notation la plus complexe, et dans lesquels les signes de Koukouzélès se présentent de plus en plus nombreux.

(1) Malgré son importance, nous ne croyons pas que la méthode de Koukouzélès ait été l'objet d'une étude spéciale ; on en trouvera des extraits dans Kircher, et Gerbert (t. II, fac-similés, tab. IV). Le traité de Jean Koukouzélès, dont on possède d'assez nombreuses copies, commence par les mots Ἄρχη, μέση, τέλος.

(2) Fabricius, *Bibl. graeca*, va même jusqu'à ne pas distinguer Jean Koukouzélès de Jean Mauropous, évêque d'Euchaïs. Allatius *De libris eccl. Graec.*, Paris, 1646, garde un silence prudent. Cependant Fabricius, comme Gerbert, *op. cit.*, signalent distinctement les deux Koukouzélès.

Les anciens manuscrits damascéniens, à écriture droite ou à écriture ronde, donnent en général les mêmes mélodies : dans chaque école, les variantes sont à peu près partout les mêmes. Plus tard, et surtout lorsque la méthode de Koukouzélès est définitivement implantée, on constate que les nouveaux scribes ne savent plus bien lire les anciens livres ; ils reproduisent souvent comme fondamentaux des signes cheironomiques qui leur ressemblent, et vice-versa.

Ainsi, un petit *elaphron* suivant l'*apostrophos* (voyez plus loin l'explication de ces noms), est une cheironomie ; plus tard, elle fut transformée en signe principal. Ainsi encore, dans les manuscrits mixtes, on rencontre des apostrophes simples surmontées, dans la notation hagiopolite, d'une sorte d'apostrophe incomplète, qui ressemble assez à un elaphron inachevé ; les copistes plus récents ont pris ce signe secondaire pour un véritable elaphron, et ont lu un intervalle de quinte, au lieu d'une seconde ! Le musiciste moderne est exposé à chaque pas à de semblables méprises.

L'école de Koukouzélès a donc bouleversé l'usage et la tradition. Les essais des nouveaux mélurges furent tout d'abord sévèrement jugés. Écoutons Zonaras, dans son commentaire sur les canons :

« ... Κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελῳδιῶν ποικιλία εἰς ᾠδὰς ἐπιτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμῳδίαις ἐπιτηδευόμενα μάλιστα : «... Mélodies aux rythmes brisés (ou : aux accents amollis) et fredons, abondance variée tournée vers des odes théâtrales et des chants de courtisane, pour s'efforcer d'en parer la psalmodie! » (1) (Voir planche VI.)

Ces nouvelles compositions ont submergé l'ancien fonds. Les recueils en sont faits sans ordre bien déterminé, suivant la fantaisie de l'auteur ou du scribe (2). Les vieux *Hirmologia*, *Kondakaria*, *Oktoèkhi* notés ont à peu près disparu sous cette

(1) Texte cité par Christ, p. CXV. Christ paraît avoir pris ce passage dans le ms. de Vienne, où le texte de Zonaras est mêlé à celui de Nicolas de Serrès ; le ms. de Paris, Bibl. Nat., Coislin 219, est identique à celui de Vienne. Le ms. du Vatican, publié par le cardinal Maï, *Spicileg. roman.*, V, qui donne le texte même de Zonaras, est malheureusement incomplet, et s'arrête à l'explication de la deuxième ode.

(2) Cf. Leo Allatius, op. cit., p. 103.

poussée (1). Les nouveaux manuscrits n'offrent pour l'histoire du chant ecclésiastique qu'un intérêt restreint, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens. C'est la décadence.

IV. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES.

Principes de Lecture, Rythme et Tonalité

§ 1. PRINCIPES GÉNÉRAUX ; MARTYRIES ; POINTS DIACRITIQUES.

Les notations diastématiques dont nous venons de retracer succinctement l'histoire : paléobyzantine, mixte (ou constantinopolitaine), hagiopolite, celle de Koukouzélès, et la moderne de Chrysanthe, ont toutes une même base, un même ensemble de signes primordiaux, dont les autres sont des compléments ou des simplifications. Aussi est-il relativement aisé de déduire la valeur des signes simples inconnus, dans les notations les plus anciennes, par le rapprochement avec les copies plus récentes des mêmes mélodies. Nous avons expérimenté par nous-même, aussi bien que par les transcriptions tentées par différents musicistes, combien il est imprudent de vouloir traduire *a priori* la notation d'un manuscrit quelconque, si l'on n'a point fait auparavant ce travail de collation sur plusieurs autres d'écoles diverses.

Avec les erreurs ou la mauvaise écriture des copistes, il faut tenir compte en effet du manque d'habitude qu'ont les modernes pour s'essayer à lire à première vue des notations dont plusieurs détails d'exécution sont perdus. De plus, les manuscrits proprement liturgiques, comme les *stichéraires*, qui contiennent le chant officiel suivant l'ordre de l'année religieuse, n'ont pas été écrits avec tous les détails,

(1) Christ, p. LXXII, assure n'avoir vu *aucun hirmologe* ancien manuscrit. Les bibliothèques de France en contiennent *un seul* noté (Paris, Coislin, 220), d'ailleurs remarquable et très précieux, et un fragment de deux folios ; elles n'ont aucun oktoekhos ni kondakarion.

ni les mêmes détails, que les mélodies « enjolivées », ou les œuvres des *maïstores*.

Dans ces dernières, en particulier, l'ancienne notation hagiopolite, abandonnée depuis le moyen âge, a évolué considérablement, et dans la forme, et dans la signification de ses caractères.

C'est pourquoi il est urgent, pour l'étude d'une des vieilles mélodies liturgiques, de la lire dans un manuscrit d'écriture très nette et très claire, telle que la notation mixte, plutôt que dans une copie en notation plus récente : mais les deux se serviront mutuellement de référence. Nous en donnerons plus loin des exemples.

* *

Le principe général de ces notations est de traduire chaque principal intervalle ascendant ou descendant par un signe spécial. Il y a des caractères pour indiquer l'intervalle ascendant de seconde, de tierce, de quarte ; d'autres pour les intervalles descendants ; pour marquer l'unisson, ou comment chaque caractère doit être exprimé, avec égalité, douceur, accentuation, etc.

Les caractères qui expriment les intervalles sont nommés *phonétiques ;* les autres sont les chironomiques ou hypostases. Quand un caractère phonétique joue le rôle d'hypostase, il devient *aphone*. Les notations byzantines nous offrent ainsi cette singularité que les mêmes notes exprimant un intervalle, peuvent, jointes à une autre, indiquer une nuance.

Les très bons copistes ont alors souvent marqué ce second état en écrivant les signes en traits plus fins, ou avec des caractères plus petits ; quelquefois, à l'encre rouge (1). Mais trop souvent, il est difficile de distinguer par leurs formes les caractères aphones et les signes phonétiques; c'est alors leur place, au-dessus, au-dessous, ou à côté du signe principal, qui en détermine le sens.

Les caractères ascendants ou descendants n'indiquent par eux-mêmes aucun degré fixe : s'ils procèdent par tons ou demi-tons, tierces majeures ou mineures, rien en eux ne le désigne.

(1) A partir du XVIe siècle, toujours en rouge.

MARTYRIES

ΠΡΟΤΟΣ (Protus)

ΔΕΥΤΕΡΟΣ (Deuterus)

ΤΡΙΤΟΣ (Tritus)

ΤΕΤΑΡΤΟΣ (Tetrardus)

Βαρυς (Barys)

? zz »

PHTHORAI

Protus authente		plagal	
Deuterus	»		»
Tritus	»		»
Tetrardus	»		»
Barys	δ	Nenanō	

Tableau III.

Dans les livres modernes, l'indication du premier son fondamental et du dernier de chaque phrase est donnée par la *martyrie,* véritable clef variant pour chaque degré et chaque genre. Il faut y joindre la *phthora,* qui joue un rôle analogue, en indiquant les modulations.

Dans les livres antérieurs, les signes martyriques sont plus simples, et vont se simplifiant de plus en plus jusqu'à n'être, du XII[e] au XV[e] siècle, que la simple indication du numéro du ton, du degré qui sert de finale à la phrase (voir tableau III.) Cette expression *ton,* étant employée dans le sens psalmodique, c'est à la fois à leur finale et à leur échelle, — diatonique, avec *bémol* ou *bécarre,* chromatique, enharmonique, — que se réfère la martyrie.

En tête de chaque pièce figure aussi l'indication du ton psalmodique qui s'y rapporte, indication peu à peu transformée elle aussi, en martyrie. Au XIII[e] siècle, elle est accompagnée de signes musicaux, vocalisés sur des syllabes de convention, — ἐνήχημα, νεῦμα, neume, — destinés à indiquer et à assurer le ton. Cette neume diffère suivant les manuscrits ; dans ceux de la fin du XIV[e] siècle et au XV[e], elle atteint jusqu'à deux et trois lignes et est écrite dans le genre mis à la mode par les nouveaux mélurges. Depuis que ces vocalises se fondirent dans les mélodies des stichères, la martyrie est toujours accompagnée des mêmes signes.

Certains manuscrits anciens d'une même école donnent parfois, pour la même mélodie, une martyrie différente, par exemple l'indication de l'authente pour le plagal, ou *vice-versa.* Les plus anciens n'en donnent presque jamais, ou même pas du tout. Mêmes particularités se remarquent pour l'indication du ton, en tête du morceau, que certains livres omettent entièrement.

C'est donc, à n'en pas douter, que l'usage actuel de rapporter la valeur du premier signe de chaque phrase à la martyrie qui précède n'est point l'usage primitif ; il faut chercher ailleurs que dans une hypothétique martyrie ou lettre tonale le point de départ des anciennes notations hagiopolite et constantinopolitaine (1).

(1) Quand une lettre tonale ou une martyrie existe dans le cours d'une pièce écrite dans ces notations, elle indique la note finale de la phrase à la fin de laquelle elle est placée.

Or, dans les manuscrits ainsi notés, les phrases ou membres de phrase sont séparés par des *points diacritiques* plus nombreux et bien plus soigneusement marqués que dans les manuscrits à martyries. C'en fut assez pour attirer notre attention sur ces points, plus importants encore pour la diastématie musicale qu'ils ne le furent, dans les recherches du cardinal Pitra, pour le rythme littéraire.

En tentant le déchiffrage de ces notations, nous remarquâmes en effet que les rares lettres ou signes tonaux qui y figurent, coïncident toujours avec un point ; de plus, c'est aussi à ces mêmes points que l'incertitude du déchiffrage apparaissait. Par exemple, le premier signe qui suit le point diffère assez fréquemment de celui qui, dans une autre copie plus récente d'un même air, suit la martyrie.

Il suffisait dès lors d'un certain nombre de transcriptions anciennes pour déterminer le degré fixe qu'il fallait supposer après le point, au début ou aux coupes de la phrase, pour tenir lieu de clef, de martyrie : ce degré, lorsqu'il est exprimé en tête d'une pièce ou d'une phrase, est indiqué par le caractère de l'*ison*. D'après ce que nous savons du chant byzantin plus récent, l'*ison* peut être : 1°, soit la finale ; 2°, soit la dominante ou teneur d'une échelle tonale ; 3°, soit celle du récitatif d'un verset liturgique.

En lisant les notations anciennes suivant ces trois procédés, le premier ne nous a donné aucun résultat satisfaisant ; les mélodies ainsi obtenues n'avaient rien de musical, s'étendaient parfois sur deux ou trois octaves et demie, étaient sans rapport avec les textes plus récents. Avec le second nous avons obtenu, par contre, de très bons résultats, mais seulement pour les tonalités dont la dominante correspond au *sol* moderne. Enfin, considérant que ce *sol* est lui-même la note récitative de la plus grande partie de la psalmodie byzantine, nous en avons conclu que le degré fixe, qu'il fallait supposer en tête de chaque phrase, était le *sol*. Le premier signe étant l'*ison*, indiquerait donc la note *sol* ; un signe phonétique indique l'intervalle à compter au-dessus ou au-dessous de cette note pour commencer la mélodie.

En transcrivant avec ce procédé les mélodies des manuscrits sans martyries, les plus anciens, les résultats se sont en général montrés excellents, et un simple rapprochement en fera appré-

cier la valeur. Voici le début d'un tropaire très populaire, chanté à Pâques, avec sa mélodie, traditionnelle dans toutes les églises grecques, et donnée en notes modernes d'après les livres de chant officiel ; (1) (*ton protus plagal*).



Voilà maintenant le passage correspondant que nous avons transcrit d'un manuscrit du XIe siècle sans martyries, mais avec points diacritiques (2), d'après le procédé que nous venons de décrire ; c'est de part et d'autre le même thème :



§ 2. Tonalité Primitive

On remarquera que nous ne nous sommes pas hasardé à indiquer des divisions tonales de la gamme autres que la division diatonique. Malgré le labeur acharné des musicologues modernes, c'est le point le plus obscur de cette forme d'art.

(1) Εἱρμολόγιον τῶν καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, μετὰ τῶν κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καὶ συντόμου Εἱρμολογίου, édition de Constantinople, 1845, page 467.

(2) Paris, Bibl. Nat., grec 242, f° 206.

(3) Traduction : La pâque sacrée nous est aujourd'hui montrée ; la pâque sainte, la pâque mystique, etc.

Cependant, les Occidentaux du IXe siècle ne voyaient pas de différence dans l'ordre général de la tonalité, la division en *authentes*, *plagaux*, et *moyens*, entre le chant grégorien (1) et le chant byzantin. Dans l'une et l'autre pratique, on avait inventé de courtes formules tonales, vocalisées sur les mêmes syllabes conventionnelles. Ces formules tonales, dont nous avons déjà parlé, portent chez les byzantins les noms de ἐνήχημα, *enēkhēma*, ἐπήχημα, *epēkhēma*, ἀπήχημα, *apēkhēma*, (ἐν-ῆχος, ἐπι-ῆχος, ἀπο-ῆχος) exprimant leurs raisons d'être.

Les traités et les manuscrits de chant grec nous donnent sous ces formules les termes suivants :

Authentes : 1er ton, ἀνανες, *ananes* ; 2e, νεανε, *neane* ; 3e, ἀνες, *anes*, ou νανα, *nana* ; 4e, ἅγια, *hagia*. Plagaux : 1er, ἀνεανες, *aneanes* ; 2e νεανες, *neanes*, ou νενες, *nenes*, et pour le mode qui en paraît être le chromatique, *mi fa sol dièze la*, νενανω, *nenano*, ou νενανου, *nenanou* ; 3e, ἀανες, *aanes* ; 4e, νεαγιε, *neagie*.

Si l'on arrivait à s'entendre sur le sens et la transcription de ces diverses formules, on aurait fait faire un grand pas à l'histoire et à la fixation de la vraie tonalité byzantine.

Quel a donc été sur ce point l'enseignement des anciens auteurs ? A l'époque la plus ancienne, nous n'avons que les renseignements indirects fournis par le chant grégorien, où l'on comptait d'abord quatre *authentes*, sur *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, quatre *plagaux*, sur *la*, *si*, *ut*, *sol*, et des *moyens* ou *paraptères* mal définis, mais dont on a introduit le classement à l'imitation des modes byzantins. (2).

Pour ceux-ci, il faut descendre vers le XIIIe siècle, avant de trouver l'Hagiopolite, et les *Harmoniques* de Pachymère, complétées par Bryenne (3). Sans entrer dans de grands détails, voici ce que ces auteurs nous donnent comme renseignements.

Le terme ῆχος, *ēkhos*, est l'équivalent du *modus* et du *tonus* des latins ; aussi, comme en Occident, a-t-il été employé tantôt dans le sens d'*espèce d'octave*, aussi bien que dans celui de *gamme liturgique*. La confusion entre les espèces d'octave et

(1) Nous avons déjà exposé les véritables principes de la tonalité grégorienne dans *Cours théorique et pratique*, Paris, 1904, et dans nos *Origines* déjà citées.

(2) On vient de signaler un texte remarquable qui permettrait de faire remonter vers l'an 500 le système des huit tons. Thibaut, op. cit., p. 33, note 2.

(3) Nous en indiquons les éditions plus loin, dans le catalogue, voir *Répertoire*, § IV.

les tons ou *tropes* de transposition qui a fini par être complète chez nous vers la fin du moyen âge, s'est produite également dans les pays byzantins, quand les musicologues de la fin de l'empire ont voulu réunir en un corps de doctrine les données antiques, telles qu'ils les comprenaient, avec l'enseignement traditionnel qu'ils ne comprenaient plus.

Pour les byzantins, comme pour les latins, comme pour toute la tradition musicale de l'antiquité, les noms soit des espèces d'octave, τῆς μελῳδίας εἶδος, soit des tropes, τόνος, se suivent dans cet ordre : *hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien, hypermixolydien.*

Dans l'ordre des échelles d'octaves, qui va de l'aigu au grave, l'hypolydien et le dorien, le lydien et le mixolydien ont séparés par un demi-ton, et l'hypermixolydien est le point de départ de la première espèce.

Les termes précédents, en partant du dernier, signifient donc les espèces d'octaves suivantes :

De *la,* hypermixolydienne ; de *si,* mixolydienne ; de *do,* lydienne ; de *ré,* phrygienne ; de *mi,* dorienne ; de *fa,* hypolydienne ; de *sol,* hypophrygienne ; de *la*², hypodorienne. Ces huit espèces d'*ēkhoi* sont donc semblables aux formes d'octave des anciens, désignées par les mêmes noms : c'est celles dont les compositeurs se servent pour étudier les diverses espèces modales, les εἴδη τοῦ μέλους ou τῆς μελῳδίας de Pachymère, (chap. 52) et de Bryenne, qui l'a copié et commenté.

Mais, à côté de cette première série d'échelles, celle des théoriciens, prend place celle des praticiens, basée, comme chez les latins, sur la gamme des tons de transposition. Dans cette gamme, on le sait, les termes que nous avons donné plus haut sont lus en commençant par le premier, correspondant au *la* grave, et signifient les tons sur lesquels sont transposées les espèces d'octave correspondantes ; nous avons donc une gamme dont les notes, au lieu d'être nommées comme maintenant *la* (A) *si* (B), *ut* (C), etc., sont désignées par les termes *hypodorien, hypophrygien, hypolydien,* etc. Mais on n'avait encore pas songé à en faire le point de départ de nouvelles octaves, comme l'ont fait les musiciens de la fin du moyen âge.

Cette gamme des tons ou tropes est celle des praticiens, et ses sons servaient à indiquer les degrés des échelles ecclésiastiques. Aussi, le pseudo-Hagiopolite, (f° 222ᵛ et s.), et plus

tard, Bryenne, se servent-ils de cette gamme pour nous initier à une seconde série des huit espèces d'*ēkhoi* ou tons, qu'il ne faut pas confondre avec la première, qui est celle des espèces d'octave.

De plus, en reproduisant ce que les traités anciens nous donnent, il faut bien prendre garde que, nous nommant les huit tons d'après l'ordre pratique, ils partent non de la finale, mais de la dominante ou mèse : l'Hagiopolite nous en avertit longuement, et nous savons formellement par son texte que le ton hypodorien (*la*), — évidemment pris pour son octave, comme dans le traité latin d'Aurélien de Réomé, au IX[e] siècle, — est la mèse du ton dorien (*ré*) ; *si* est mèse de *mi* ; etc. (1).

L'ordre donc de la tonalité byzantine ancienne, tel qu'il ressort des explications de l'Hagiopolite, est celui-ci :

AUTHENTES

Mèses :	hypodorien *la*,	hypophrygien *si*,	hypolydien *ut*,	dorien *ré*,
ἦχοι	protus	deuterus	tritus	tetrardus
	α'	β'	γ'	δ'
Finales :	dorien *ré*,	phrygien *mi*,	lydien *fa*,	mixolydien *sol*,

PLAGAUX

Mèses :	phrygien *mi*,	lydien *fa*,	mixolydien *sol*,	hypermixolydien *la*.
ἦχοι	plagal pr.	plagal deut.	plagal trit.	plagal tetr.
	πλ. α'	πλ. β'	βαρὺς	πλ. δ'
Finales :	hypodorien *la*,	hypophrygien *si*,	hypolydien *ut*,	?

C'est-à-dire, en résumé, exactement ce que les occidentaux ont conservé comme base de la tonalité ecclésiastique. On peut dire aussi que la tonalité byzantine a gardé les mêmes fondements, mais en modifiant les espèces, et en ajoutant un certain nombre d'échelles empruntées plus ou moins aux orientaux.

(1) ... Οὐχι πρὸς ἀρίθμησιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σημασίας εἰσέγουσιν· ἀλλ' ἡ ποιὰ τοῦ μέσ[ου] φθογγῆ (sic) ἐν τούτων παρίσταται· διατὶ ταύτο, οὐδὲ τὸ δώριον μέλος τον προτίμησιμέν (sic) τοῖς ἤχοις ἐδέξατο· τὸ δὲ ὑποδώριον μέλος..... οὐδὲ τὸ φρύγιον μέλος τὴν δευτέραν τάξιν ἔνεχεν ἐν τοῖς ἤχοις, ἀλλὰ τὸ ὑποφρύγιον. etc. Οἷον τί φημι τὸν πρῶτον ἦχον ἀπὸ δωρί υ μέλους· καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδορίου· καὶ τοῦ δευτέρου ἀπὸ τοῦ φρυγίου, etc. (f° 222 v, in fine, et 223). L'auteur confond déjà l'espèce d'octave et le ton : ce qu'il entend par δώριον μέλος est simplement le ton dorien *ré*, note fixe et non pas l'octave dorienne.

Cela était facile, car les byzantins ont toujours conservé, et même développé, l'usage des tétracordes chromatiques et des quarts de ton plus ou moins imités de l'enharmonique des anciens, que les occidentaux ont définitivement abandonné au XI[e] siècle. Le tableau que nous venons de donner présente incontestablement le cadre de la modalité réellement byzantine. Il faut y ajouter les *mesoi* ou moyens, et les *phthorai*, ou tons modulants, sur lesquels nous ne sommes pas suffisamment renseignés. On a vu par le texte plus haut cité, du début de l'Hagiopolite, que déjà, vers le XII[e] siècle, on y introduisait un nouveau genre de plagal du deuterus et d'un autre ton.

Bientôt, nous ne pouvons savoir pourquoi, on commença à intervertir l'ordre de deux tropes : à partir de la fin du moyen âge, les théoriciens byzantins de la décadence nommèrent lydien le ton phrygien, hypolydien, l'hypophrygien, et vice-versa. Cette désignation fautive l'emporta et est restée usitée jusqu'à présent.

C'est dire la confusion qui règne dans la tonalité byzantine traditionnelle. Il ne sera pas toutefois inutile de faire observer que les gammes irrégulières par rapport à la modalité primitive, et qui ont acquis droit de cité dans la musique byzantine actuelle, sont surtout usitées dans des compositions relativement récentes. On pourra longtemps discuter la question de savoir sur quel tricorde ou quel tétracorde Pierre de Péloponnèse, au XVIII[e] siècle, a écrit telle ou telle œuvre, ou si Chrysanthe, au XIX[e], l'a bien transcrite, une chose cependant ne saurait faire doute, c'est ce qu'a été l'ordonnance primitive des tons proprement ecclésiastiques du véritable chant de l'ancienne Byzance.

§ 3. Caractères et Synthèses

Voici la liste complète des anciennes notes byzantines, avec leurs principales combinaisons et l'explication des signes des tableaux ci-joints, dont plusieurs ont disparu de la notation actuelle :

1. ἴσον, *ison* (égalité) : unisson.
2. σεῖσμα, *seisma*, (égalité) : avec tremblement.

TABLEAU IV. Cheironomies

Paléobyzantins — Damascéniens Droits — Damascéniens Ronds — Koukouzélès — Chrysanthe

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

TABLEAU V. Caractères phonétiques, notation diastématique.

3. ὀξεῖα, *oxeia* (accent aigu) : un degré ascendant accentué.

4. πετάστη, *petastē*, un degré ascendant avec « envolement ».

5. κούφισμα, *kouphisma*, d'abord un degré à l'unisson suivi d'un degré ascendant ; ensuite un degré ascendant exécuté avec légèreté.

6. ὀλίγον, *oligon*, un degré ascendant.

7. κεντήματα, *kentēmata*, un degré ascendant.

8. πέλασθον, *pelasthon*, un degré ascendant.

9. κέντημα, *kentēma*, un degré ascendant, mais ce caractère s'emploie surtout dans les *synthèses* (voir plus loin).

10. ὑψιλή, *hypsilē*, une quarte ; on remarquera que le ψ, lettre significative marquant d'abord l'élévation de l'*oxeia* et du *kentēma*, s'est peu à peu modifiée, jusqu'à former un caractère nouveau, l'*hypsilē*, toujours joint à un autre.

11. ἀπόστροφος, *apostrophos*, le premier des caractères descendants, un degré : dans l'interprétation traditionnelle, lorsque ce caractère est suivi immédiatement du même caractère renversé, c'est une indication d'accélération.

12. βαρεῖα, *bareia*, deux degrés descendants.

13. σύρμα, *syrma*, deux degrés descendants, avec une exécution spéciale. Ce signe n'est peut-être que la transformation du précédent.

14. ἔλαφρον, *elaphron*, une tierce descendante.

15. χάμιλη, *khamilē*, une quarte descendante. D'abord formé d'une apostrophe droite et d'une renversée, ce signe ne s'employait primitivement que précédé d'une autre apostrophe. Il a fini par former un signe à part, avec une signification propre.

Les signes suivants sont les *cheironomies* ou signes *hypostatiques*. Il faut remarquer que, joints les uns aux autres, les signes phonétiques prennent une valeur cheironomique, comme l'*ison*, la *petastē*, et les autres. C'est le signe supérieur qui seul compte comme caractère phonétique. Les *kentēmata*, placés après un caractère, (διπλή) et l'*apostrophos*, après, ou sur un caractère, en doublent la valeur, *chaque caractère ne valant qu'un temps premier.*

Les signes numéros 16 à 55 sont presque tous tombés en désuétude, et on ne connaît le sens exact que de ceux conservés dans la méthode actuelle : ils doivent presque tous leur origine à Koukouzélès, sauf les *lettres significatives*,

nº 55, qui appartiennent à la notation paléobyzantine et mixte.

16, ?

17, παρακλίτικη, *paraclitikē*.

18, κύλισμα, *kylisma*. (1).

19, βαρεῖα, *bareia*, se place sous une note descendante pour en indiquer l'accentuation.

20, ἀντικένωμα, *antikenoma*, note « lancée ».

21, ὅμαλον, *homalon*, « bien égal ».

22, ξήρον κλάσμα, *klasma* « sec », c'est peut-être le même signe que le 16, surtout employé dans la notation paléobyzantine et mixte, tandis que la forme 22, l'est dans la notation ronde et celle de Koukouzélès.

23, ἀπόδερμα, *apoderma*, point d'orgue (?).

24, παρακάλεσμα, *parakalesma*, « invocation » ; cette cheironomie a été l'occasion d'une bien curieuse méprise des traités modernes : la seconde forme est, dans les anciens traités, nommée simplement ἕτερον, *heteron*, « autre » (sous entendu *parakalesma*) ; la première forme étant inusitée, on se sert de la seconde qu'on nomme simplement *heteron*, et à laquelle les théoriciens donnent un sens particulier !

25, ἔναρξις, *enarxis*.

26, ἀντικενωμακύλισμα, *antikenomakylisma* ou κυλισμαντικένωμα, *kylismantikenoma*.

27, γοργὸν, *gorgon*, temps divisé en deux, la première division comptant pour la note précédente, la seconde pour celle marquée du *gorgon*.

28, ἀργὸν, *argon*, double le temps en subdivisant la première partie.

29, γοργοσύνθετον, *gorgon* subdivisé, ou double gorgon, divise le temps en trois, un tiers pour la note précédente, un pour celle marquée du gorgon, un pour la suivante.

30, ἀργοσύνθετον, *argon* subdivisé, ou double argon.

31, la croix, qui indique les respirations aux coupes de la phrase.

32, ψύφιστον, *psyphiston*, comme le 19, mais sous les notes ascendantes.

33, ψύφιστον σύναγμα, *psyphiston-synagma*.

34, πίασμα, *piasma*, se place sous les caractères : ne pas le confondre avec les *kentēmata*.

(1) Sur ces deux signes, les seuls primitifs parmi les neumes d'ornement, et qu'on retrouve aussi chez les Latins, voir tableau I, nº 10.

35, κράτημα, *kratēma.*

36, κρατιμοκούφισμα, *kratimokouphisma.*

37, κράτημα ὑπόῤῥοων, *kratēma* des descendantes, ou κατέρασμα, *katerasma.*

38, ἔκτρεπτον, *ektrepton.*

39, ὀξύστρεπτον, *oxystrepton.*

40, σύναγμα, *synagma* ou πίκαγμα, *pikagma.*

41, τρομικὸν, *tromikon.*

42, γοργοτρομικὸν, *gorgotromikon.*

43, τρομικονάναγμα, *tromikonanagma.*

44, γρόθισμα, *grothisma.*

45, πέτασμα, *petasma.*

46, λύγισμα, *lygisma.*

47, κλάσμα μικρὸν, petit *klasma* ou τζάκισμα, *tzakisma.*

48, χόρμα, *khorma.*

49, ἐπέγερμα, *epegerma*

50, οὐράνισμα, *ouranisma.*

51, θὲς καὶ ἀποθὲς, déposition et finale (?).

52, θέμα ou θεμάτισμος ἔσω, pose intérieure (?).

53, θέμα, θεμάτισμος ἔξω, pose extérieure (?).

54, θέμα ἁπλοῦν, repos simple (?).

55, Lettres significatives diverses de la notation paléobyzantine et mixte : Λ, Mᵋ, Φ, O, sens inconnu ; Θ se trouve aux fins de phrase, comme les *thema* 51 à 54 ; K accompagne le groupe dit *kouphisma* ; Ψ est la forme originale de l'*hypsilē* ; l'M surmonté d'un O se trouve entre deux phrases à la mélodie semblable, c'est l'abréviation ὁμοιον ; le B peut signifier « deuxième ton » ou *mi* ; le double *ZZ* paraît indiquer aussi un degré de la gamme.

Nous avons évité de chercher à celle des nombreuses cheironomies ci-dessus dont le sens nous est inconnu une explication suggérée par les étymologies possibles de leurs noms : c'est un procédé bien douteux pour arriver à la précision d'un caractère musical. Nous n'en avons pas du reste épuisé la liste ; on pourra en trouver encore d'autres dans les mss. de basse époque (1).

(1) Nous regrettons d'avoir à faire remarquer qu'en son dernier ouvrage, le P. Thibaut s'est servi des formes et des noms donnés par ces mss., au même titre que les documents anciens. Il en résulte de fâcheuses confusions dans ses tableaux de notation. En particulier, nous n'avons trouvé nulle part aucune trace du vocable σκάνδιξ (scandix), dont il désigne les *kentēmata* surmontés de l'*ison* dans l'ancienne notation mixte, p. 81.

Les signes phonétiques se combinent et se superposent d'après certaines règles, les unes très fixes, les autres moins, pour indiquer les diverses distances des degrés à franchir, ou leurs combinaisons.

Les copistes et les musiciens ont eu une grande latitude pour former ces combinaisons, ou *synthèses*. Les traités et les listes de signes donnent de longues synthèses, que nous avons ici condensées. Les chiffres indiquent le nombre de degrés à franchir : 0, 0+1, 1, 1+1, 2, etc. ; on voit donc qu'il ne s'agit pas d'ici de l'intervalle. Pour les caractères ascendants, on trouvera ci-contre, les synthèses de l'*oligon*, de l'*oxeia*, de la *petastē*, du *pelasthon*, du *kouphisma*, du *kentēma* ou des *kentēmata* ; ces synthèses vont jusqu'à dix degrés, c'est-à-dire un intervalle de onzième. Mais les chants de l'époque classique ne dépassent pas la quinte dans l'intérieur d'une incise.

On remarquera que pour les caractères descendants, le système est différent, sans qu'on sache pourquoi : leurs synthèses sont moins nombreuses, et portent sur l'*apostrophos*, l'*elaphron* et la *khamilē* ; mêmes remarques que plus haut.

A la synthèse de l'*oligon*, pour l'intervalle d'un degré, nous avons placé des spécimens de combinaisons avec diverses cheironomies. (Voir page suivante.)



Nous avons la conviction d'avoir fait entrer le déchiffrement des anciennes notations dans la véritable voie où il doit être continué. Sans doute, on ne retrouvera pas le texte de toutes les mélodies de l'ancien art byzantin : beaucoup ont disparu des copies musicales et de la mémoire des hommes, sous l'influence des compositions plus récentes, en nombre de plus en plus considérable. Mais si les chants originaux des hirmi, des automèles, etc., se sont vus successivement supplantés par d'autres, les vieux manuscrits contiennent encore par centaines les textes mélodiques des *idiomèles*, avec les variantes à peu près insignifiantes que nous avons notées pour les tropaires étudiés ci-après.

Tableau VI.

Synthèses des caractères ascendants et descendants

TABLEAU VI. (Suite)

APPENDICE

Voici maintenant, à titre d'exemple et d'application, des fragments divers avec leur notation originale et leur transcription.

I

TROPAIRE IDIOMÈLE Βηθλεὲμ ἑτοιμάζου,

DE SAINT SOPHRONE DE JÉRUSALEM (VIIe SIÈCLE)

Nous représentons ci-dessous ce tropaire d'après des écoles et des notations différentes.

Manuscrits mixtes (constantinopolitains), XIe-XIIe siècles : A, fac-similé de Gerbert, op. cit., tab. VI, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne ; B, Bibl. Nat., Paris, grec 242, fo 65; C, id., grec 356, fo 50.

Manuscrits en notation hagiopolite, XIIe-XIVe siècles : D, id., grec 265, fo 65v ; E, id., grec 261, fo 58v ; F, fac-similé de J. Thibaut, dans le *Bulletin archéologique russe de Constantinople*, ann. 1898, p. 179, pl. IV : ce ms. contient des « embellissements » placés tantôt au-dessous, tantôt au-dessus des notes primitives ; il est parfois très difficile de distinguer le texte musical original.

G. Manuscrit en notation de Koukouzélès : Bibl. Sainte Geneviève, Paris, ms. A, o 1 *bis*, fo 398.

Soit trois notations et trois versions différentes. En comparant la notation de la première phrase dans ces huit manuscrits, on remarquera que les trois premiers donnent une version unique, l'ancienne mélodie de l'école constantinopolitaine ; les quatre suivants, la version hagiopolite, peut-être pas originale, mais telle qu'elle s'imposa à Byzance vers le XIIIe siècle ; le dernier enfin, une des nombreuses versions des *kallopistai*, avec des enjolivements divers. Pour les phrases suivantes, nous donnerons seulement le texte constantinopolitain d'après l'ensemble des mss. A, B, C ; le texte hagiopolite, suivant D, E, F, G ; enfin la triple transcription musicale moderne du

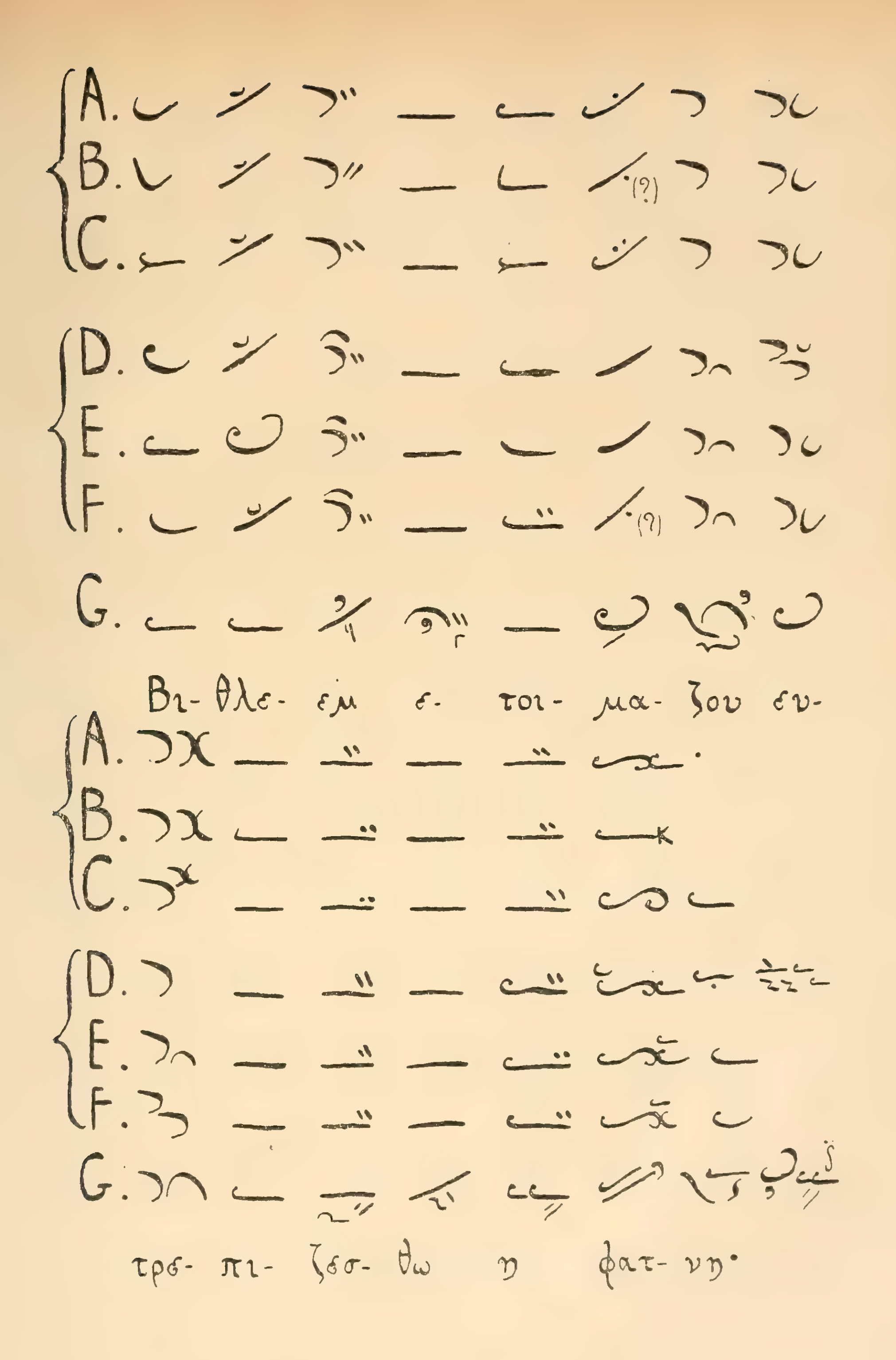
tropaire tout entier : 1º la version constantinopolitaine; 2º, la version hagiopolite; 3º, la version (l'une des nombreuses versions) ornée dans le style plus récent.

On remarquera avec intérêt que la version hagiopolite se termine sur l'octave de la première : à quelle tonalité liturgique appartient donc ce tropaire ? Nous l'ignorons, et peut-être les copistes des manuscrits n'en savaient-ils pas plus que nous ; en effet, certains mss. d'une même école marquent ce tropaire de l'*ēkhos* tetrardus, et d'autre du plagal du même. A en juger par des analogues occidentaux, il appartiendrait en effet à un tetrardus (mode de *sol*) terminé sur la dominante, (*ré*), c'est-à-dire non un plagal à proprement parler, mais un morceau à finale plagale.

D'autres remarques non moins singulières à faire concernent l'emploi des lettres tonales, origines des martyries. Alors que dans l'école de Koukouzélès, les martyries ont fini par influer sur la contexture de la phrase qui suit, les lettres tonales des anciennes notations marquent simplement le ton sur lequel finit une phrase ; à l'incise διο· le texte musical hagiopolite est terminé par un *alpha* abrégé, que l'on aurait tort cependant de prendre pour l'indication du premier *ēkhos* ou ton de *ré* ; il est surmonté de deux apostrophes ou accents et nous l'avons rencontré ordinairement à la fin de phrases terminées en *fa*, là ou ailleurs d'autres mss. mettent Γ, lettre indicatrice de ce ton. Cet alpha abrégé est le début sans doute de l'*anes* du tritus, comme le signe tonal du barys (voir tableau III), n'est que l'abréviation de l'*aanes* de ce ton.

On n'oubliera pas, en étudiant ce tropaire, de tenir compte des *points diacritiques*, pour la lecture de la notation droite et ronde. Ces points ne servent à rien dans la notation des *maïstores*.

Nous avons supposé le point après le mot θεός, formant incise, seul moyen de rendre le reste de la phrase lisible. Sans nul doute, il nous manque ici un repère traditionnel : il manquait aussi à d'autres ; un ms. n'a mis le point qu'après ἀνθρώποις, ce qui donnerait, d'après notre lecture, une chute d'une octave et demie, du *sol* ou du *fa* supérieur à l'*ut* grave. L'auteur du texte « embelli » a été sans doute également embarrassé : il conduit la mélodie jusqu'au *fa* d'en haut, mais la fait redescendre sur *ut* et *fa* avant de reprendre la suite de la phrase.


A.
B.
C.
D.
E.
F.
G.
Βη- θλε- εμ ε- τοι- μα- ζου ευ-
A.
B.
C.
D.
E.
F.
G.
τρε- πι- ζεσ- θω η φατ- νη·

το σπη- λαι- ον δε- χεσ- θω· η α-

λη- θει- α ηλ- θε- ε- εν· η

σκια α παρ- ε- δρα- μεν· και θε- ος·

αν- θρω- ποις· εκ παρ- θε- νου πε- φαν-

ε- ρω- ται· μορ- φω- θεις το καθ' η-

μας· και θε- ω- σας το προς-λη-μα·

δι- ο· Α- δαμ α- να- ναι-ου-ται·

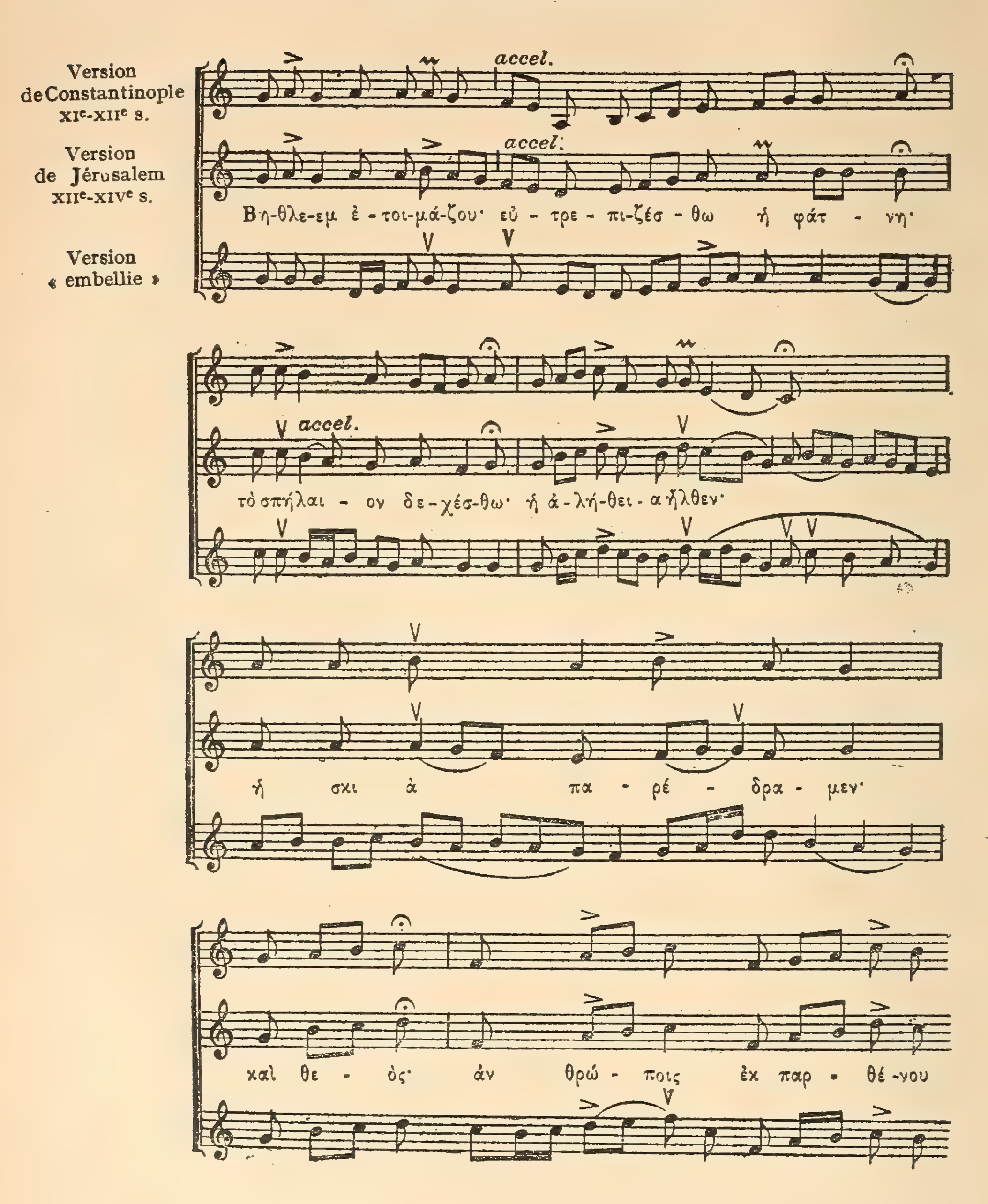
συν τη Ευ- α κρα- ζου- τες ε- πι

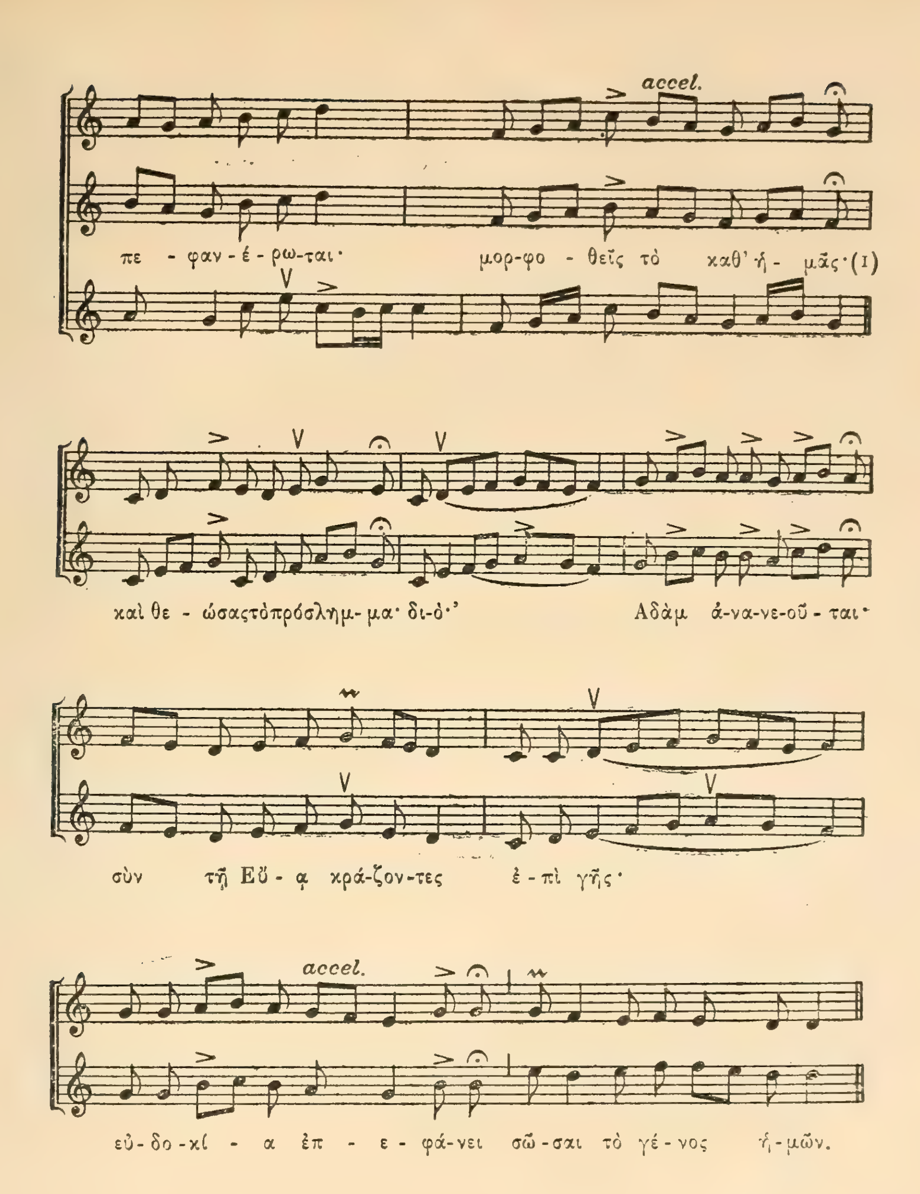
γης· ευ- δο- κι- α επ· ε- φα-

νει σω- σαι το γε- νος η- μων.

Transcription du même Tropaire

en Notation Moderne





Traduction : Bethléem, tressaille ; tremble, ô crêche ; grotte, sois dans l'attente ; la vérité s'avance, l'ombre s'enfuit ; et Dieu, se révélant aux hommes par une Vierge, prend notre corps et divinise ce qu'il a pris ; c'est pourquoi Adam se réjouit, chantant avec Eve, sur terre : la bonne volonté (du Père) s'est montrée pour sauver notre race.

(1) Nous n'avons pas cru devoir mener plus loin la comparaison de la version « enjolivée », à cause de son intérêt restreint.

II

TROPAIRE IDIOMÈLE Αὐγούστου μοναρχήσαντος
DE L'ABBESSE CASSIE, VIII[e] SIÈCLE
(en forme de *séquence*)

L'étude de cette pièce est capitale pour l'histoire du genre *sequentia*, dans la musique liturgique latine du IX[e] siècle et des suivants. On sait que ce genre consiste essentiellement dans une suite de phrases musicales répétées chacune deux fois, terminée par une phrase unique en forme de finale, et souvent précédée d'une phrase analogue en forme d'entrée.

On ignore jusqu'ici l'origine de cette forme : on sait seulement qu'elle est postérieure à la fixation de l'antiphonaire grégorien, puisque les séquences forment des additions à ce recueil ; elle est antérieure à la seconde moitié du IX[e] siècle, puisque le texte le plus ancien qui la mentionne est la préface du *Liber Sequentiarum* (*Hymnorum*) de Notker, qui avait vu les premiers essais d'adaptations de paroles aux séquences purement vocalisées, vers l'an 860. Ce Notker lui-même écrivit des paroles sous les séquences préexistantes, et composa de nouvelles pièces, paroles et musique, dans la même forme.

Déjà on a incliné, d'après divers indices, à voir dans cette forme un emprunt à l'art byzantin. (1) Cette opinion a été combattue : nous lui apportons ici de nouveaux documents.

a) Dans un des *alleluia* du répertoire romain, la vocalise originale est précisément composée dans le genre que nous étudions : le mot *alleluia* est l'entrée, la vocalise sur *a* est formée d'une première clausule répétée en écho, puis d'une seconde, et enfin d'une finale.

Le style de cet *alleluia* (2) n'est nullement romain, mais la mélodie du verset qui l'accompagne rappelle étonnamment le chant byzantin traditionnel du tropaire en l'honneur de saint Sabbas, Χαίροις ἀσκητικῶν ἀληθῶς. (3)

(1) P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgisches Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Fribourg en Suisse, 1901, p. 296 ; *Revue d'histoire et de critique musicales*, Paris, 2[e] année, p. 289.

(2) 3[e] dimanche après Pâques, au graduel romain, *Oportebat pati Christum.*

(3) Christ, *op. cit.*, p. CXXXIV.

Il est déjà singulier de constater que le seul *alleluia* romain qui offre cette coupe est précisément apparenté à une mélodie byzantine.

b) L'antienne *Adorna*, à la procession du 2 février, sans être dans la forme des séquences avec paroles (qui sont toujours syllabiques, ou à peu près), offre néanmoins la répétition régulière de chaque membre de phrase, jusqu'à la finale.

Cette forme, qui est un peu dissimulée par la coupe actuelle du texte latin, (1) reparaît très claire avec l'original grec : cette antienne est en effet la traduction du tropaire byzantin Κατακόσμησον, à la même fête, dont la procession a été introduite à Rome au VIIe siècle par un pape d'origine hellénosyrienne. Cependant, si la mélodie conservée dans le chant latin s'adapte parfaitement au texte grec, elle ne correspond pas à celles que nous ont conservés soit les anciens manuscrits byzantins, soit la tradition ordinaire, mais elle n'est pas toutefois romaine ni de style, ni de tonalité.

Cela seul engagerait à chercher dans la même voie des représentants anciens du genre séquence.

c) Enfin, le tropaire Αὐγούστου μοναρχήσαντος, pour la fête de Noël, offre un spécimen absolument remarquable de la forme séquence, dans la musique byzantine.

Voici le schème des paroles :

A	Clausule de 26 syllabes, coupe après la 12e. » 25 » » 12^e
B	Clausule de 19 syllabes, coupe après la 12e » semblable.
C	Clausule de 16 syllabes, coupe après la 8e » semblable.
D	Finale de 25 syllabes, coupe après la 12e.

Les clausules A et B offrent dans le texte six fois le type de la finale rythmique nommée *cursus tardus* (2) par les latins du onzième siècle, et la musique en termine chaque incise par

(1) J'en ai donné un texte critique dans mon *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, 1904, p. 78.

(2) Cf. *Cours* déjà cité, p. 191.

le mètre du *cursus planus.* (1). La mélodie se répète aux deux clausules du couple A, de même en B, de même en C; la finale est à part.

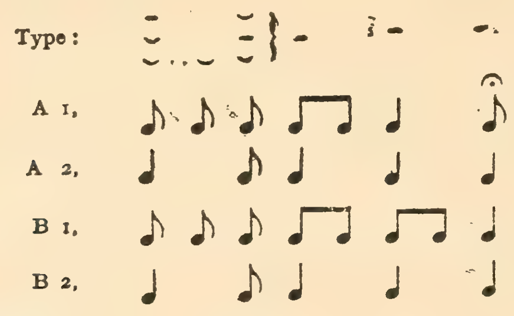
L'étude de la notation elle-même n'est pas moins intéressante. La forme employée par la contexture rythmique de cette pièce est en effet un moyen infaillible d'arriver à un texte absolument certain : on y est aidé par l'abréviation ὅμ de la notation mixte, qui est toujours placée entre deux phrases semblables, ὅμοια. Ce sigle nous offre donc le moyen de redresser aussi des erreurs du scribe ou de restituer les passages douteux.

La mélodie est du deuterus (ἦχος β′), et se termine sur la dominante grave (*si*), comme le faisait le tropaire précédent, dans le mode de *sol*, et divers pièces du ton « barys ». Nous donnons la transcription de la version des mss. à notation mixte.

(1) Cursus tardus du texte :

Type :	′ .	. ′ . .
A.	ἀνθρώπων	ἐπαύ-σ ατ ο
	εἰδώλων	κατήργητ αι
B.	βασιλεί-αν	ἐγκόσμι - ον
	πόλεις	γε-γέ - νηνται
	δεσποτεί - αν	θε - ό τητος
	ἔθνη	ἐπ ίστευσαν
Finale :	Κύρι-	ε δό-ξα σοι.

Cursus planus de la musique :



Cursus dichoraïque :

Type : — ⏑ — ⏑

C 1,

C 2,



Traduction :

Tandis qu'Auguste régnait sur terre, les nombreux gouvernements humains disparaissaient ; et quand tu prends d'une vierge ton humanité, la multitude des idoles est renversée.

Sous une royauté unique, les cités obéissaient ; et sur l'unique désir de la divinité, les nations espèrent.

Les peuples étaient dénombrés par l'ordre de César ; les fidèles sont marqués du nom de la divinité !

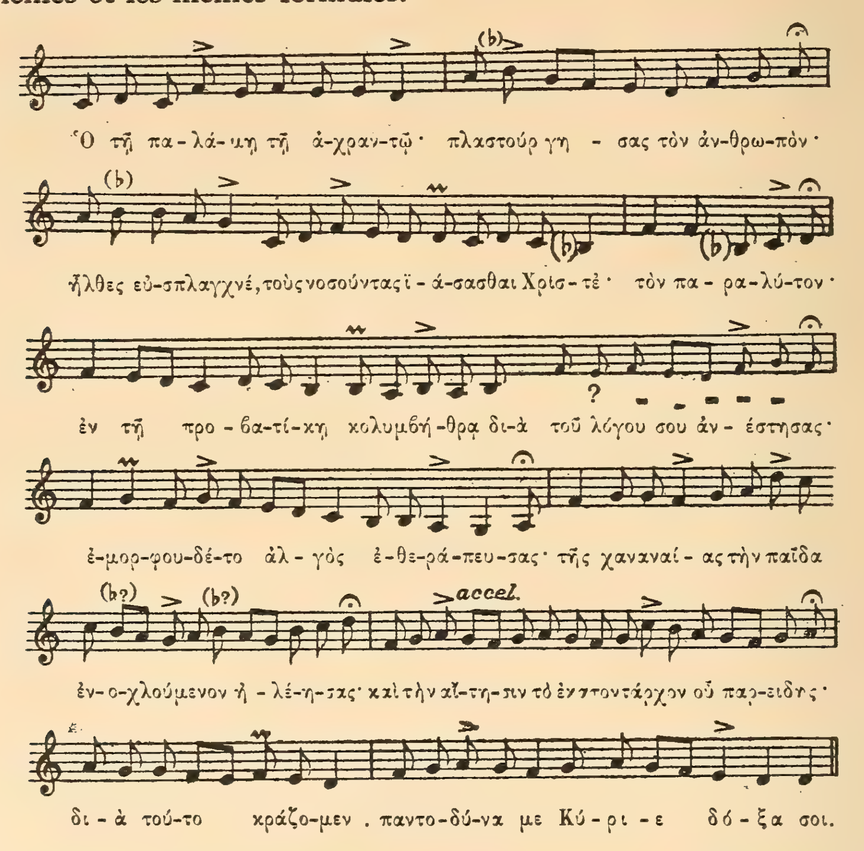
En prenant notre humanité, ô notre Dieu, ta miséricorde est grande : Seigneur, gloire à toi.

III.

TROPAIRE Ὁ τῇ παλαμῇ.

Version Paléobyzantine

Nous donnons cette pièce à raison de sa version intéressante et très précise comme tonalité, d'après le fragment athonite de Chartres. (Voir planche III). Dans les manuscrits mixtes et hagiopolites, la mélodie diffère, tout en suivant les mêmes thèmes et les mêmes formules.



Traduction : Toi qui, de ta main puissante, as façonné l'homme ; tu viens plein de miséricorde, guérissant les malades, ô Christ ; le paralytique de la piscine probatique se relève à ta voix ; la douleur est guérie ; tu as pitié du fils malade de la chananéenne, et tu ne méprises pas la prière du centurion ; c'est pourquoi nous te chantons : Tout puissant Seigneur, gloire à toi.

IV

HIRMI Εἱρμοί.

Les pièces données précédemment appartenaient au genre *stichirarique* : nous avons pensé qu'il convenait d'y joindre des représentants des autres formes mélodiques. Nous transcrivons donc d'anciennes mélodies d'*hirmi*, d'après les hirmologues du xe au xiiie siècle, en spécimen de diverses tonalités.

Ce genre *hirmique* ou *hirmologique* est celui des pièces les plus populaires des *odes ;* les mélodies s'en répètent à l'infini sur de nombreux textes, au contraire des « idiomèles » qui précèdent, et qui sont, comme l'indique le nom, des mélodies propres au texte qu'elles revêtent.

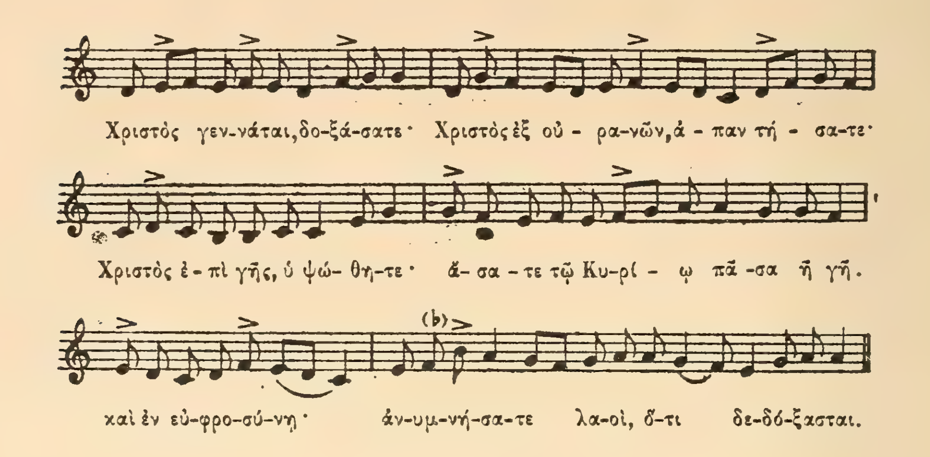
Nous n'avons pas voulu essayer la transcription de chants ornés et vocalisés, genre *papadique,* malgré leur intérêt : la notation en est compliquée et souvent confuse, et l'habitude byzantine d'en composer toujours de nouveaux nous prive d'un grand nombre de copies dont la comparaison faciliterait l'accession à ces textes musicaux un peu fermés.

Pour arriver à utiliser avec profit le dépouillement de ces autres pièces, il faudrait un répertoire des œuvres des *mélurges* et *maïstores.* Nous recueillons au cours de nos recherches tout ce qui permettra plus tard de dresser ce répertoire.

I. Protus

Premier Hirmos du canon de saint Côme pour Noël

Texte dans Christ, p. 165. Mélodie d'après le ms. Coislin 220, f° 9



2. Deuterus

Hirmos de la première ode du canon de s[t] Côme pour l'Épiphanie

Texte, id., 169. Mélodie, id., f° 25



3. Tritus

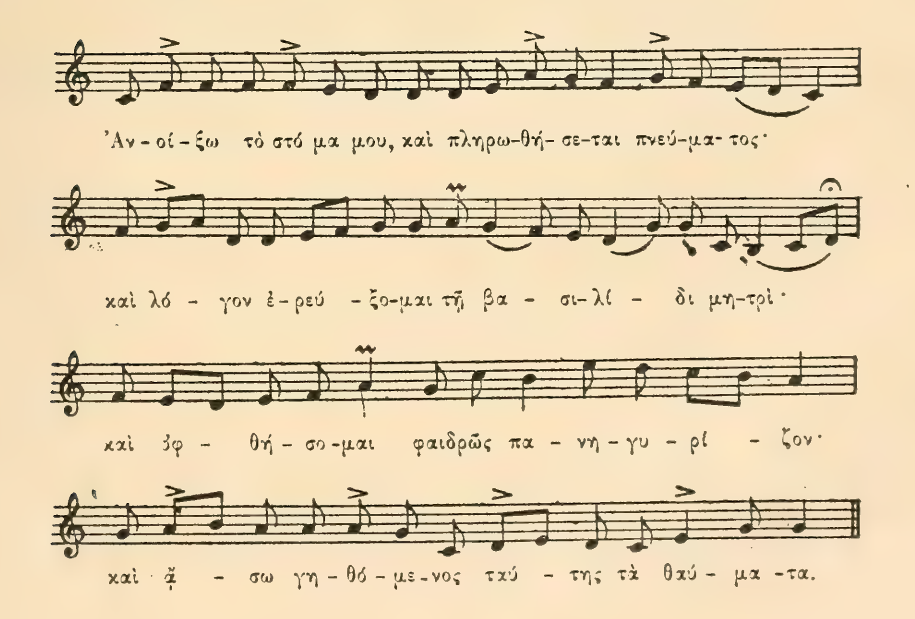
Hirmos du ms., suppl. grec 1284, Bib. nat., Paris, f° 3.



4. Tetrardus

Hirmos de la première ode du canon de saint Damascène pour l'Assomption.

Texte : Christ, id. 229. Mélodie : Coislin 220, id. f° 98



5. Tritus Plagal (?)

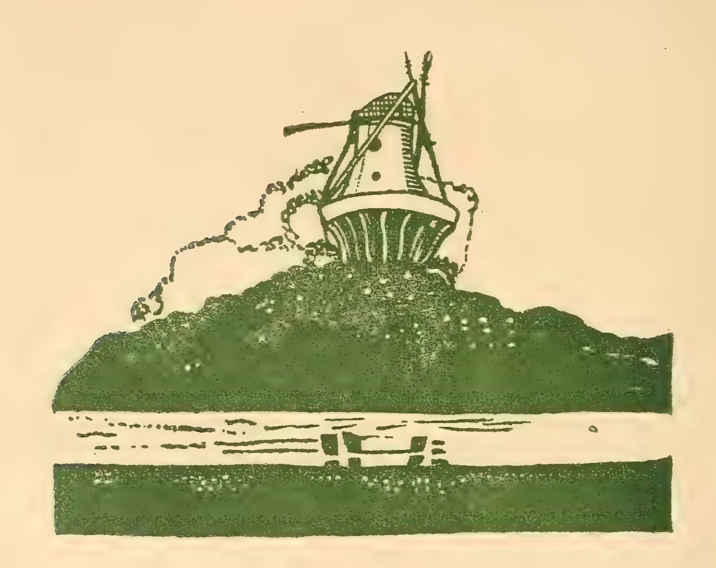
Hirmos extrait du même ms. que le nº 3, même folio



Ο τὴν φλόγα δρό-σι - σας τῆς καμί-νου· καὶ τοὺς παῖδας ἄφλεκτους διασώσας·



εὐ-λό-γητος εἶ εἰς τοὺς αἰ-ω-νᾶς· κύ-ρι-ε ὁ Θε-ὸς τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μων.



Traduction : 1. Le Christ naît, glorifiez-le ; le Christ vient du haut des cieux, allez à sa rencontre ; le Christ est sur terre, exaltez-le ; chantez au Seigneur, toute la terre ; et en joie, louez-le, peuples, car il doit être glorifié.

2. Le fond de l'abîme se montre, et, s'étant desséché, attire les siens ; celui qui est fort dans les combats, y précipite les ennemis ; le Seigneur doit être glorifié.

3. Les trois jeunes gens dans la fournaise représentaient la Trinité ; ils ont foulé le feu dévorant, chantant : Béni sois-tu, Dieu de nos pères.

4. J'ouvrirai ma bouche, et elle sera remplie de l'esprit ; et je prononcerai un discours à la royale mère ; je contemplerai la fête brillante ; et, plein de joie, je chanterai ses merveilles.

5. Toi qui arrosas la flamme de la fournaise, et qui sauvas les jeunes gens qui s'y trouvaient, béni sois-tu à jamais, Seigneur Dieu de nos pères.



ESTHETIQUE MUSICALE

LES IDÉES DE NIETZSCHE SUR LA MUSIQUE (1).

L'évolution des idées de Nietzsche sur la musique peut se diviser en trois périodes : 1° une période d'enthousiasme juvénile, pendant laquelle Nietzsche attribue à la musique le premier rôle dans la culture intellectuelle de l'humanité ; 2° une période de nihilisme passionné, où il brûle ce qu'il a adoré et où il met surtout en lumière le caractère morbide de l'art musical ; 3° une période de jugement plus équitable ou tout au moins plus pondéré pendant laquelle il s'attache à distinguer en musique le sain et le malsain par l'opposition du classique et du romantique. De ces trois périodes, le livre de M. Pierre Lasserre n'étudie que la première, qui va de l'adolescence du philosophe jusque vers sa trentième année, et c'est ce que le titre n'indique peut-être pas suffisamment.

Les premières idées de Nietzsche sur la musique, telles qu'il les a exposées à vingt-cinq ans dans *La Naissance de la Tragédie* (1871), ont leur source dans une conception métaphysique et esthétique par laquelle il essaie d'unir et de concilier les maîtres de sa pensée, Schopenhauer, Wagner et les Grecs. Le panthéisme pessimiste fournit à Nietzsche la substance de son esthétique : l'essence du monde est volonté et douleur ; les choses, telles qu'elles se présentent à la connaissance, ne sont que des *représentations*, des visions que Dieu se donne pour se consoler et pour se divertir. Soit qu'il éprouve l'ivresse de sa

(1) Pierre Lasserre : *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, in-12 (210 p.)

volonté, soit qu'il se repose dans les visions de son rêve, Dieu est ainsi l'esthète suprême. De même, l'homme a un double besoin esthétique, il aspire, d'une part, à la *vision* de formes harmonieuses et reposantes, d'autre part, à l'*ivresse* de sentir la vie en son intimité. D'où deux grandes formes d'art, les arts *appolliniens* (sculpture, peinture, poésie épique) et l'art *dionysiaque*, la musique. Tandis que les arts apolliniens ont pour fin la beauté, d'autant plus parfaite qu'elle est plus irréelle, l'art dionysiaque est étranger et supérieur à la beauté. Et « comme la réalité est antérieure à l'apparence..... l'inspiration dionysiaque précède et domine l'inspiration apollinienne. La musique est donc la génératrice de tous les arts ».

Au point de vue de la psychologie de l'art, il ressort de cette métaphysique que la beauté n'est qu'une fiction agréable destinée à nous distraire de la réalité douloureuse. Les Grecs pré-socratiques n'ont été si artistes que pour avoir, par un pessimisme préliminaire, mesuré « le non sens de l'univers ». En outre, par l'identification du beau avec l'agréable, Nietzsche s'oppose radicalement à la théorie kantienne du « désintéressement » esthétique.

Ces idées de Nietzsche sur la nature de l'art musical sont empruntées en grande partie à la théorie de Schopenhauer, que l'on peut réduire aux trois propositions suivantes : « 1° Les idées musicales animées d'une inspiration sincère ne naissent pas d'idées non musicales (conceptions poétiques, visions pittoresques) ; 2° La musique inspirée exprime le fond absolu des choses ; 3° Il est dans l'essence de l'émotion musicale d'exciter l'activité de l'imagination visuelle et sentimentale, et là est un des éléments nécessaires de la séduction qu'elle exerce » (p. 59-60). Nietzsche, du moins, dans les écrits publiés de son vivant, adopte toute la théorie, et la pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes. D'abord il affirme « l'autonomie de l'inspiration musicale » : la musique, même la musique chantée n'exprime pas telle joie ou telle douleur particulière, ni même, comme disait Schopenhauer, la joie ou la douleur en général mais « quelque chose de plus général encore : l'Émotion, l'Émotion pure et indéterminée, la puissance émotionnelle de l'âme » (p. 65). En ce sens, dans la 9e symphonie de Beethoven, la parole n'ajoute à l'orchestre qu'un instrument de plus, et le plus noble de tous. Mais Nietzsche ne se borne pas là : poussant

jusqu'à des conséquences assez aventureuses la thèse de Schopenhauer il affirme non seulement l'autonomie, mais « l'hégémonie de l'inspiration musicale ». La musique est la matrice de tous les arts : c'est d'elle que l'artiste plastique et le poète eux-mêmes tirent leurs inspirations et leurs idées. C'est ainsi qu'il faut interpréter la tragédie grecque : le drame d'Eschyle et de Sophocle n'est que « la projection spontanée d'un état d'âme lyrique ou orpiastique qui échappe à la douleur de son ivresse par le rêve » (p. 90). Si Nietzsche a abouti à cette théorie excessive, c'est qu'il était alors fasciné par *Tristan*, dont il pouvait dire, plus que de tous les autres poèmes dramatiques de Wagner, que c'était « de la vapeur de musique ».

Cette conception, d'après laquelle la composition dramatique naît tout entière de l'inspiration musicale, est exposée dans *la Naissance de la Tragédie*. Mais dans un petit écrit posthume écrit à la même époque, *la Conception dionysiaque du monde*, Nietzsche étudie à un tout autre point de vue la question des rapports de la musique avec la mimique et la parole dans le drame musical. Il distingue dans le fait pyschologique du sentiment « des phénomènes intellectuels, des phénomènes moteurs et un phénomène affectif, lequel s'éprouve mais ne s'analyse pas » (p. 115). C'est ce dernier qui a son expression dans la musique : les autres s'expriment respectivement par la poésie et par la mimique. Ces trois éléments, parole, mimique et musique sont entre eux dans un rapport de généralité croissante, c'est-à-dire que ce qu'ils expriment est de moins en moins particulier ; il n'y a pas entre eux subordination, ni non plus juxtaposition, mais collaboration. Et les difficultés réelles de cette collaboration, ne peuvent être parfaitement résolues que par un génie d'acteur qui aurait à son service les moyens du musicien et du poète. Cet artiste complet, Nietzsche croyait l'avoir trouvé en Richard Wagner.

« L'opéra a commencé avec le besoin qu'a éprouvé un public, chez qui la prédominance de l'esprit rationaliste avait éteint la faculté d'enthousiasme dionysiaque, de percevoir avant tout, le sens des paroles » (p. 132). De là, l'asservissement de la musique à des conceptions extérieures et les procédés puérils de la « musique dramatique ». En outre, l'opéra est pour Nietzsche une création de l'esprit optimiste, une fausse reconstitution de la musique des anciens Grecs, d'après la

sérénité apollinienne de l'art homérique. Richard Wagner lui apparaît comme le restaurateur de l'inspiration pessimiste dionysiaque dans l'art.

Tout d'abord la situation intellectuelle de Nietzsche par rapport à Wagner est un enthousiasme avoué qui dissimule un malentendu secret. Sans doute sa prédilection pour la musique pure le mettait en contradiction latente avec Wagner. Mais, en même temps, il espère la renaissance du pessimsme dionysiaque qui nous délivrera du joug d'une civilisation optimiste, philistine, *socratique*, et il croit voir dans l'œuvre wagnérienne la réalisation progressive de ce rêve. Cet enthousiasme s'exprime en 1876 dans l'écrit apologétique intitulé *Richard Wagner à Bayreuth*. Mais, chose curieuse, dès 1872, le désenchantement avait commencé et en 1874, dans la trentième année de Nietzsche, il était consommé. Des notes de 1874 contiennent déjà tout l'essentiel de la critique qu'il fera plus tard, de l'œuvre de Wagner. Nietzsche, que l'on a vu défendre, dès la première heure, l'autonomie de la musique s'aperçoit que Wagner traite la musique en art subordonné, qu'il est un « acteur » bien plus qu'un musicien véritable (1). La multiplicité même de ses dons fait de son génie « une forêt en croissance et non pas un arbre unique ». Par là il ne peut être assimilé aux grands créateurs de la musique, aux Bach aux Mozart, aux Beethoven, aux Schumann. Enfin, non content de faire de la musique, un pur moyen d'expression, il n'exprime par elle que des sentiments excessifs et déréglés. Toute la substance du *Cas Wagner* est déjà dans ces notes.

Comment expliquer cette dualité, je dirai même cette duplicité, de la pensée de Nietzsche, à la même époque ? Il a écrit douze ans après, qu'il fallait voir dans son apologie de Wagner la description non, de la musique wagnérienne, mais de la musique dionysiaque telle qu'il la concevait, et qu'on pouvait sans réserve substituer son nom « ou le mot *Zarathustra*, là où le texte porte le mot Wagner ». Cette explication un peu brutale ne satisfait pas M. Lasserre, et je le comprends. Il essaie d'en trouver une autre, en montrant que Nietzsche a utilisé, pour la glorification de Wagner. les caractéristiques

(1) « J'ai souvent conçu ce doute insensé : Wagner a-t-il le don musical ? » (Œuvres, X, 444).

mêmes « qu'il lui appliquait à part lui, dans un esprit de dépréciation » (p. 179). Mais M. Lasserre est bien obligé de reconnaître la « contradiction criante » qui subsiste entre les opinions secrètes de Nietzsche et ses opinions publiquement exprimées : ici, l'art de Wagner est une école d'héroïsme ; là, c'est l'expression de la névrose et de la lâcheté contemporaines. Cette contradiction peut être, sinon expliquée, du moins, un peu atténuée, si l'on songe à l'état d'exaltation « romantique » (1) où Nietzsche se trouvait alors, à son affection pour la personne de Wagner, et surtout si l'on considère qu'il a toujours reconnu que, malgré le peu de valeur des divers éléments de l'œuvre wagnérienne, l'ensemble est grandiose et puissant, si bien qu'en somme Wagner n'en mérite pas moins d'être appelé un « simplificateur du monde ».

Telles sont les idées, un peu troubles, que Nietzsche a exprimées sur l'esthétique musicale dans la première partie de son évolution intellectuelle et que M. Pierre Lasserre a essayé de coordonner. S'il n'y a pas toujours réussi, c'est sans doute à Nietzsche qu'il faut s'en prendre. Je signalerai toutefois un chapitre *sur la dissonance* (ch. IV), dont je n'ai pas parlé à dessein, et qui me paraît inspiré tout entier par une interprétation un peu hâtive ou un peu prévenue, des textes mêmes sur lesquels s'appuie M. Lasserre. Nietzsche veut dire simplement que la douleur de la dissonance est un fait positif et que la consonance n'est pas un plaisir en soi, mais seulement par opposition à la dissonance : l'accord « souffre » par suite de la dissonance et la joie est produite par le retour à la consonance, qui est en elle-même un état indifférent. Et ainsi je ne crois pas exact de dire avec M. Lasserre que Nietzsche veut une musique où la dissonance serait « le fond du discours musical » et que, par là, il s'oppose radicalement à l'esthétique des grands classiques. — Tout le monde regrettera que M. Lasserre ait limité son sujet à cette première période de la vie de Nietzsche, et, même en nous résignant à accepter cette limitation, nous désirerions qu'il eût marqué d'une façon plus précise le rapport de ces premières idées avec la théorie définitive de Nietzsche

(1) Il faut savoir que pour M. Pierre Lasserre ce mot désigne un égarement fatal de l'esprit humain, un trouble de la raison d'autant plus dangereux qu'il est plus séduisant, une maladie contagieuse dont le virus s'est insinué dans l'âme moderne et l'empoisonne.

sur la musique, d'autant plus que, dans ses grandes lignes, la pensée nietzschéenne a en somme peu varié sur ce sujet. — De plus, il est étonnant que M. Lasserre n'ait point parlé de l'influence de Wagner théoricien sur l'esthétique musicale de Nietzsche ; il y a là une petite lacune à combler. — Enfin il semble que, dans son étude, M. Lasserre ait utilisé un peu trop les fragments, exquisses et notes intimes de Nietzsche et pas assez les grandes œuvres où l'on est pourtant en droit de voir l'expression véritable et définitive de l'esthétique nietzschéenne.

Cela dit, et dit surtout pour montrer que le livre de M. Lasserre doit être lu avec quelque précaution, il reste que ce livre est extrêmement suggestif, très vivant, écrit avec talent dans une langue souvent savoureuse et qu'il porte la marque d'une personnalité fort intéressante. Cette personnalité est un des principaux mérites, peut-être même le principal, de l'étude de M. Lasserre sur Nietzsche. M. Lasserre s'intéresse vivement à son sujet et communique cet intérêt à ses lecteurs ; il se passionne volontiers, et même, en présence de certaines questions qui lui tiennent particulièrement à cœur, celle du romantisme, par exemple, il a quelque peine à conserver tout son sang-froid ; il intervient, à chaque instant, pour juger les idées qu'il expose et parfois même avant de les avoir exposées. Sans doute, ces allures un peu capricieuses peuvent provoquer un certain malaise chez le lecteur et ne contribuent pas toujours à éclaircir la pensée de Nietzsche. Mais elles ont le grand avantage de nous faire entrevoir la pensée de M. Lasserre, pensée toujours sympathique par sa spontanéité et parfois singulièrement pénétrante en matière d'esthétique musicale. En somme, ce livre sur Nietzsche nous fait vivement souhaiter un livre où seraient exposées, pour elles-mêmes, les idées de M. Pierre Lasserre sur la musique.

PAUL-MARIE MASSON.





Un Livre de Lacépède sur la Musique

En 1785 parut un livre du naturaliste Lacépède intitulé « *La Poétique de la Musique* ». Ce livre n'a dû avoir qu'une seule édition ; il me paraît tout à fait oublié ou ignoré. Je ne sais s'il est devenu rare, n'en ayant jamais entendu parler avant de l'avoir lu à la Bibliothèque Municipale de Nice où je l'ai trouvé (1). Aucun document ne me paraît négligeable ; puisque le hasard m'a fait rencontrer cette *Poétique*, je profite de l'occasion pour rappeler son existence.

Ce livre est d'abord unique en son genre, du moins Lacépède le prétend dans une sorte de préface où il expose le but de son travail : Cet ouvrage, dit-il, est destiné aux jeunes artistes qui désirent de marcher sur les traces des grands musiciens et à ceux qui, sans avoir aucune connaissance de l'art de la Musique, cherchent à distinguer les beautés des ouvrages des

(1) Deux volumes in-8 ; gravés à Paris, à l'Imprimerie de Monsieur et se trouvant : chez P. Fr. Didot le jeune, Mérigot jeune et Th. Barrois, tous trois quai des Augustins ; chez la Vve Esprit, au Palais-Royal ; Belin, rue St-Jacques et Visse, rue de la Harpe. Le privilège royal mentionne l'enregistrement sur le registre XXII de la chambre royale et syndicale des libraires et imprimeurs de Paris, n° 164, fol. 219. Sur la couverture sont énumérés les titres du Comte de Lacépède, qui faisait partie alors des académies et sociétés royales de Dijon, Lyon, Toulouse, Rome, Stockholm, Hesse-Homburg, Munich, etc.

grands maîtres. — Plusieurs auteurs célèbres, soit en France, soit des pays étrangers, que je n'ai pas besoin d'indiquer à l'admiration publique, ont traité de l'art dont nous allons nous occuper ; *mais personne ne l'a encore envisagé sous le point de vue que j'ai cru devoir préférer* ».

Plusieurs contemporains de Lacépède ont en effet indirectement traité du même sujet, ou plutôt de quelques-unes de ses parties. On connaît les *essais* de Laborde, les écrits de Rousseau, de Grimm, de Marmontel. On peut rappeler encore les œuvres de Chabanon, du marquis de Chastellux, de Lepileur d'Apligny ; de l'Italien Algarotti ; de l'Espagnol Arteaga ; de l'Anglais J. Beattie ; des Allemands Forkel, Nikelman ; les *Mémoires* de l'abbé Arnaud ; les préfaces célèbres d'*Alceste* (Gluck) et de *Tarare* (Beaumarchais), etc, etc. Le XVIIIe siècle a beaucoup produit d'écrits sur la musique, mais aucun n'a un plan aussi bien arrêté que celui de Lacépède, et tous n'ont pas une forme aussi littéraire.

Il faut savoir encore que ce livre fut accueilli avec grande faveur, surtout par les gluckistes « qui, dit Cuvier, y reconnurent les principes de leur chef exprimés avec plus de netteté et d'élégance que ce chef n'aurait pu le faire ». Il valut en outre à son auteur une lettre flatteuse de Frédéric II et un témoignage de Sacchini. Mais avant d'en parler davantage il me paraît utile de dire quelques mots sur Lacépède musicien.

Bernard, Germain, Etienne de Laville, comte de Lacépède, est né à Agen en 1756 (il est mort en 1825). Son enfance, que l'on pourrait comparer à celle de Montaigne, presque son compatriote, fut douce et heureuse, et bercée par la musique. Tous les jours, en effet, sa famille, à laquelle se joignait son précepteur, se réunissait pour donner des concerts. D'après Cuvier « le jeune homme les écoutait avec un plaisir inexprimable, et bientôt la musique devint pour lui une deuxième langue qu'il parla avec une égale facilité. On aimait à chanter ses airs et à l'entendre toucher du piano et de l'orgue. Agen entière applaudit un *motet* qu'on l'avait prié de composer pour une cérémonie religieuse, et de succès en succès il s'était enhardi jusqu'à composer une *Armide*, lorsqu'il apprit que Gluck travaillait aussi à cet opéra. Il lâcha *Armide* mais montra ses essais à Gluck qui trouva que le jeune amateur s'était rencontré plus d'une fois avec lui dans ses idées....... Il avait résolu

de rendre à la musique, par une expression plus vive et plus variée, le pouvoir qu'elle exerçait sur les Anciens ». En même temps il apprenait Buffon par cœur et cherchait à l'imiter. Il communiqua quelques-unes de ses recherches au grand naturaliste qui le félicita et même le cita dans ses écrits.

Ce double succès auprès d'un grand musicien et d'un illustre savant le grisa. Il partit immédiatement pour Paris où, le jour même de son arrivée, il fut accueilli aimablement par les deux grands hommes. Le soir il assistait à la représentation d'*Alceste* dans la loge de Gluck. On croirait lire une de ces histoires merveilleuses et touchantes que raconte A. Adam dans ses *Souvenirs d'un musicien*.

Bien éduqué, distingué et doué d'un heureux caractère (1), il fut aussitôt recherché par la grande société parisienne. On a même dit qu'il devait tous ses succès musicaux, scientifiques ou politiques à ses seules relations mondaines. Il est certain qu'il les utilisa. Il pensait d'ailleurs comme son contemporain que tout est possible et que tout le monde a raison. Il fut donc royaliste sous le Roi, républicain sous la Révolution et impérialiste sous Napoléon, Chateaubriand le lui a amèrement reproché (2). Quant à lui il disait simplement : « Dieu m'a fait la grâce de ne jamais manquer à l'obéissance due aux lois et au gouvernement établi ». Il n'y a guère qu'en musique où il semble avoir eu quelque velléité d'indépendance, et encore sut-il ménager la chèvre gluckiste et le chou picciniste. Ce semblant de personnalité il le dut sans doute à cette qualité indispensable à un musicien, la sensibilité, qu'il semble avoir possédée à un très haut degré. Il le sentait si bien que, comme épigraphe à sa *Poëtique de la Musique* il a mis ce vers de Piron :

La sensibilité fait tout notre génie.

Et c'est certainement encore cette qualité qui dut le recommander auprès de Gluck, généralement peu courtisan et même peu poli avec les grands seigneurs. Non seulement Gluck accueillit favorablement les débuts de Lacépède mais encore il lui fit composer la musique d'un opéra, *Omphale :* « Après

(1) Les *Mémoires* de Mme DE GENLIS le représentent comme « un homme d'un caractère si doux, si parfait qu'on n'avait jamais pu que lui reprocher d'être trop poli ».

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Penaud, tome VI, page 144.

deux ans de travail et de sollicitations, raconte Cuvier, il en avait obtenu une première répétition ; deux ans après eut lieu la répétition générale. On présageait un grand succès, lorsque l'humeur subite d'une actrice fit tout suspendre. Lacépède était très doux, poli et supporta cette contrariété, mais jura de ne plus faire de la musique que pour ses amis ». Ce qui ne l'empêcha pas de composer encore les opéras : *Scander-Beg* (paroles de Lamotte), présenté en 1785, à l'Académie de musique et non joué ; *Alcine* (dont on a, paraît-il, conservé la partition) ; *Cyrus* et deux autres encore versifiés par Paganel (1). Outre ces opéras, il composait et faisait exécuter des symphonies concertantes aux séances publiques de l'Académie des Beaux-Arts et de la Société Philotechnique ; des sonates et des sextuors aux concerts de Davaux. Tout cela, et encore un *Télémaque* et un *Requiem* resté inédit, constitue un certain bagage musical, surtout pour un amateur. Du reste, à l'époque qui nous occupe, il est parfois malaisé de déterminer où finit l'amateur et où commence l'artiste.



« J'ignore, dit Lacépède en terminant sa préface, quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique; mais peut-être ceux qui liront avec attention cette *Poétique* seront-ils convaincus qu'un ouvrage composé d'après les principes que nous allons exposer pourrait prétendre à des succès durables. »

Nous allons donc trouver dans son livre les fruits de son expérience et l'explication des procédés dont il s'est servi dans la composition de ses œuvres. Il n'en renvoie pas moins aussi le lecteur de temps en temps aux opéras de Gluck, de Piccini, de Sacchini, de Gossec, etc.

Les sujets traités dans la *Poétique de la musique* font l'objet chacun d'un livre divisé en plusieurs chapitres. Voici les titres de ces livres :

De la musique en général ;
De la musique de théâtre ;
De la musique d'Eglise ;

(1) Cf. Beffara, man. Bibl. Opéra. Lacépède en outre analyse certaines scènes de chacun de ses opéras au cours de sa *Poétique de la Musique*, à titre d'exemples.

De la musique vocale, de concert et de chambre et de la musique instrumentale.

Dans le premier chapitre, l'auteur cherche à expliquer l'origine de la musique. Savourez ce début poétique qui donne une certaine idée du style dans lequel est écrit l'ouvrage : « Dans ces champs fortunés où régnait un soleil éternel, où le soleil n'envoyait que des rayons tempérés par l'haleine des doux zéphirs, la terre couverte d'une verdure toujours nouvelle n'offrait aux yeux que des tapis de fleurs, que des arbres chargés de fruit. Des fontaines y coulaient avec un léger murmure ; elles répandaient une délicieuse fraîcheur au milieu des bois odoriférans ; les parfums les plus doux s'exhalaient dans les airs : sous le feuillage épais de ces bois enchanteurs les oiseaux faisaient entendre leurs chants mélodieux » ; (je résume la suite) l'homme heureux et content avec sa compagne célèbra son bonheur. Sa voix s'anima, la parole ne put suffire à l'expression de ses sentiments ; des sons fugitifs aussitôt évanouis que prononcés, des nuances trop peu distinctes, des accents trop rapprochés, ne purent point servir de signes à de longs épanchements. L'homme soutint sa voix, l'éleva, la baissa : *il chanta*. En même temps des transports de joie le firent sauter : *il dansa*. Pour ne pas se fatiguer il mesura ses mouvements et par suite les chants qu'il articulait et la *chanson* naquit. Il ajouta des paroles ordonnées et la *poësie* vit le jour. Mais sa compagne s'éloigne : souvenirs, regrets, douleur. Il perçoit des gémissements dans les bruits de la nature. Il gémit avec elle tout haut pour bercer sa douleur : la *vraie musique* paraît ».

Lacépède se plaît à insister sur la différence entre la *chanson*, née de la joie, et la *vraie musique*, née de la douleur ; et il exprime son dédain pour « cette joie si peu faite pour les pinceaux du vrai musicien ». Il ajoute : « cet effet a été reconnu depuis longtemps, mais on n'en avait pas encore trouvé la raison ». Il dit encore : « Les cœurs sensibles aiment seuls la vraie musique. Les autres ne se plaisent qu'aux chansons et même sont désagréablement affectés par la vraie musique....... L'ennemi de la vertu ne doit chercher que la gaîté et les chansons ».

Chateaubriand devait écrire plus tard : « Platon a merveilleusement défini la nature de la musique en disant que l'on ne doit pas juger de la musique par le plaisir, ni rechercher

celle qui n'aurait d'autre objet que le plaisir, mais celle qui contient en soi la ressemblance du beau. En effet, ajoute Chateaubriand, « la Musique considérée comme art est une imitation de la nature : sa perfection est donc de représenter la plus belle nature possible. Or, le plaisir est une chose d'opinion, qui varie selon les temps, les mœurs et les peuples, et qui ne peut être le *beau*, puisque le *beau* est *un* et existe absolument » (1).

Mais revenons à Lacépède. Pour lui la musique est l'art dont nous recevons les imppressions les plus profondes. Plus une sensation aura de rapports avec un grand nombre de celles que nous éprouvons, plus elle sera durable et profonde ; or, la musique est précisément l'art dont les impressions ont le plus de rapports avec l'état habituel de l'homme.

Revenant à la fiction imaginée plus haut, l'auteur continue à expliquer (à sa façon) les origines. La pastorale se change en drame ; des barbares séparent les deux époux : recours aux puissances divines, *musique religieuse.* Maintenant la nature menace l'homme : *prière, invocation.* L'époux reconquiert sa femme : *chant guerrier,* puis retour à la paix avec roseaux, pipeaux, chalumeaux, flûtes ; on tend des cordes que l'on pince et que l'on frotte. Les cordes donnant plus de notes, pouvant même produire de l'harmonie, « les instruments à cordes n'ont-ils pas dû servir plus que les autres à déployer toute la puissance de la musique ? »

Tout cela est raconté sur le ton d'un poème lyrique. On peut bien le trouver ingénieux, mais combien peu profond !

Lacépède recherche quelle est la nature de la musique. Il établit d'abord la différence entre le son et le bruit, et définit ensuite la musique « un langage plus touchant, plus énergique que le langage ordinaire.... susceptible de plus d'expression puisque plus varié et non conventionnel ».

Pourquoi la gamme se termine-t-elle à l'octave de la tonique ? Par convention, explique-t-il, comme notre numération est décimale. On aurait pu l'arrêter à la quinte, à la quarte, etc., l'oreille aurait fini par s'y habituer et regarder comme naturelles des limites différentes de celles que la nature a établies. — Ceci paraît un peu contradictoire ; mais poursuivons. Après

(1) CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme,* 3e partie, chap. 1er.

une comparaison des sons avec les couleurs (on trouve une théorie à peu près semblable dans le *Discours* du P. André sur le *Beau musical* et J.J. Rousseau la combat dans le XVI[e] chapitre de son *Essai sur l'origine des langues*), Lacépède conclut : « Quelle variété n'aurait pas introduite dans la musique une plus grande étendue dans l'échelle..... Nous sommes maîtrisés maintenant par une habitude trop forte et trop ancienne pour que nos sens puissent juger sainement de ce qui pourrait tendre à détruire cette même habitude ». Il précise ainsi son idée : on obtient de la nature *ut*, *mi*, *sol*, *ut* ; on a partagé en deux l'intervalle *ut-mi* et on a obtenu un ton. Ce ton a été partagé en deux, il en est résulté le demi-ton. Le reste de la gamme a été formé d'après cette unité de mesure. On aurait pu aussi bien partager *ut-mi* en trois, quatre ou cinq intervalles, la musique en serait plus expressive et l'oreille s'y serait habituée.

Incidemment, au sujet des phrases qui constituent un air, il admet très bien des périodes de cinq, sept et même neuf mesures.

Pour lui le pouvoir de la musique est sans bornes. Outre l'imitation exacte des bruits de la nature, la musique peut représenter les passions elles-mêmes qui sont des modifications intérieures, mais par les moyens seulement que nous emploierions si nous étions privés de l'usage de la parole : mouvements, gestes, pâleur, démarche précipitée, convulsions, etc. La musique de même offre les signes des sentiments pour peindre les sentiments eux-mêmes. Lacépède est amené naturellement à parler de l'association des idées : un air est entendu en un certain lieu, dans une certaine circonstance ; il ne vous frappe pas tout d'abord, mais si vous le réentendez ensuite, il vous rappellera ce lieu et cette circonstance. Ceci est pour lui le germe d'une véritable théorie du leitmotiv, encore plus développée dans les chapitres suivants : « L'air qui a acquis tant de force n'a même pas besoin de reparaître en entier ; un autre air ressemblant au permier suffit également ».

Dans le deuxième livre, où nous trouvons des conseils à suivre et même des recettes à utiliser pour écrire de la musique de théâtre, l'auteur revient sur le « rappel des morceaux touchants déjà entendus, ayant acquis par là le pouvoir de faire éprouver les mêmes sensations, et des parties les plus marquées de ce chant ». Il en conseille l'emploi surtout dans l'accom-

pagnement, c'est-à-dire l'orchestre, lorsque, par exemple, le poète aura laissé dans sa pièce un moment dénué d'action, dans les entrées ou les sorties, ou bien pour donner de l'intérêt aux personnages inutiles, ou encore pour faire pressentir l'arrivée d'un acteur qui ne paraît que dans les derniers actes. Dans ce cas on offre dans les morceaux des premiers actes, où l'annonce du personnage serait le mieux placée, quelque peinture de l'action qu'il viendra raconter ou à laquelle il viendra prendre part, en utilisant le même chant ou le même accompagnement. Les scènes doivent avoir, grâce à un air de famille de tous les airs, une liaison qui font d'un acte un tout ; et il compare les actes aux diverses parties d'un bâtiment formant un ensemble indivisible.

Noter toutes ses réflexions et toutes les règles qu'il donne à ce sujet nous entraînerait trop loin. Voici cependant encore une idée curieuse que je trouve dans cette partie de son livre.

Il faut être sensible pour pouvoir écrire et avoir des idées : mais comment représenter la passion ? Voici un moyen pratique, et même mécanique. La nature a destiné quelque cri, quelque son particulier à être le signe des affections. Il faut employer ce son. Pour cela Lacépède imagine une *Table de modulations* qui consiste à déterminer avec soin la distance des modes à un mode donné d'après le plaisir de l'oreille, ce mode exprimant par exemple la pitié. Suivant le sentiment que l'on aurait à rendre, on choisirait le mode aussi éloigné de celui de la pitié que l'est le sentiment exprimé.

En ce qui concerne les caractères des personnages, ils ne sont pour le compositeur dramatique « que le genre des sentiments plus ou moins profonds qu'ils éprouvent le plus souvent. On doit donc exclure dans la tragédie lyrique tout ce qui n'est fondé que sur des idées morales ou abstraites, par exemple, l'ambition ».

Lacépède bannit les roulades, les agréments, partie du chant sujette aux caprices de la mode et aux conventions, alors que la musique doit pouvoir plaire dans tous les pays. Il faut encore que les paroles et le chant s'accordent ensemble, et le compositeur ne doit pas perdre de vue les règles de quantité.

La partie du livre s'occupant de l'accompagnement traite en réalité de l'orchestre. L'accompagnement est *identifié*, c'est-à-dire ne fait qu'un avec le chant, ou *figuré*, et alors il

forme un tout séparé. Lorsqu'on aura préparé le chant principal à recevoir un accompagnement figuré, on choisira un trait expressif et court, ayant le plus grand rapport avec le cri attaché par la nature à la passion qu'on voudra peindre ou qui en réveille aisément l'idée. Il faut choisir un trait facile parce qu'il est destiné à revenir bien des fois. Veut-on peindre la haine ? Sous ces mots « qu'il périsse » on mettra un trait particulier qui reviendra dans l'accompagnement toutes les fois qu'il s'agira de ce sentiment.

Parmi les instruments de l'orchestre, Lacépède préconise l'emploi fréquent de l'alto en solo pour les choses tristes. Il affecte chaque variété d'instrument à l'expression de sentiments divers ; les flûtes aux choses douces, tristes, religieuses; le hautbois aux pastorales ; les clarinettes aux morceaux pathétiques, religieux, militaires ; les cors et les bassons aux effets majestueux, nobles, touchants, terribles ; les trompettes aux actions éclatantes, martiales, pompeuses, et les trombones aux tableaux lugubres, sinistres, effrayants. D'après Ginguené, Piccini qui trouvait que le quatuor se prêtait à toutes les expressions disait aussi : « Si l'on réservait à chacun de ces instruments l'emploi que la nature même lui assigne, on produirait des effets variés ; mais on jette tout à pleines mains ; on blase et on endurcit l'oreille ».

Lacépède considère cinq sortes d'ouvertures, parmi lesquelles la simple entrée (le début d'*Iphigénie en Tauride* par exemple). Son étude sur ce genre de morceaux est très développée, plus que celle qui lui est consacrée par Rousseau dans son dictionnaire. Notre auteur voudrait en outre que l'ouverture fût jouée rideau levé, avec vue du décor : « Que l'on ne refuse pas à la musique le pouvoir magique dont elle jouit ; mais aussi qu'on ne lui attribue pas une puissance plus grande que celle qu'elle possède réellement ».

Il distingue trois récitatifs : obligé, animé, simple (Rousseau les nomme : obligé, mesuré, accompagné). Pour leur donner plus d'expression il propose, avec Rousseau, l'usage fréquent d'intervalles enharmoniques. Il parle de nouveau d'un procédé qui semble confirmer ses précédentes théories sur une sorte de leit-motiv. Dans le récitatif, si le personnage s'arrête dans sa déclamation, l'orchestre remplit ces arrêts « en peignant les passions qui l'agitent, le consolant par de *doux souvenirs* ou

des peintures *anticipées* ». Malheureusement dans tous les exemples qu'il tire de ses propres opéras, je n'en vois guère qu'un où ces procédés semblent utilisés. Il s'agit d'une scène de *Cyrus* où Mandane croit voir son fils : à ce moment l'orchestre fait entendre le motif sur lequel Cyrus a prononcé ses dernières paroles.

Lacépède termine en conseillant de ne pas imiter les anciens, même remarquables. (Dans *Harmonie et Mélodie* Saint-Saëns dit de même : « Comment égaler ces génies ? en étant autres ») La conclusion est que toutes les règles qui viennent d'être exposées doivent céder aux élans sublimes du génie et que la première règle est de plaire. Gluck avait exprimé ainsi cette pensée : « Il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet ». (Epître dédicatoire d'*Alceste*.)

L'ouvrage traite encore des chœurs, des duos, des trios, du ballet, « qu'il ait sa raison d'être et qu'il soit lié aux autres parties de la pièce », de la comédie lyrique, de la pastorale, et dans la dernière partie, de la musique d'église, de chambre, des symphonies, des concertos et de la sonate. Ces chapitres n'offrent rien de bien saillant ni d'intéressant. L'auteur cite comme compositeurs à imiter : Pergolèse, Haydn, Beck, Gossec, Floquet, Janson, Davaux, Séjan, Charpentier, Balbastre, Couprin (sic), etc. Dans ces derniers genres il semble dréconiser la forme dramatique.

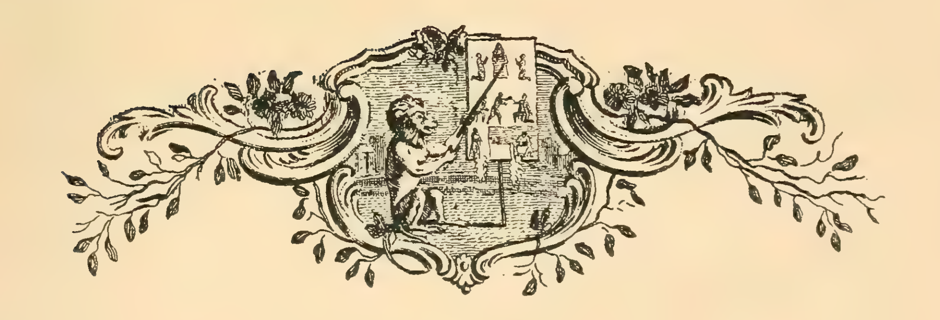


On sent dans ce livre la grande influence de Buffon, tant dans la composition que dans le style. Ce dernier, pour rester noble, dédaigne les petits détails techniques qui souvent ne seraient pas inutiles. Il finit par tomber dans l'emphase et la déclamation et fatigue à force d'hyperboles et de métaphores, témoin celle-ci : « Si vous n'avez pas été destinés par la nature pour l'art sublime de la musique, n'essayez pas de vous avancer à la clarté de quelques flambeaux que nous allons tâcher de placer sur la route du génie....... route difficile à suivre, dont on ne peut franchir les précipices qu'avec les ailes du sentiment ».

Je me suis contenté de noter au passage tout ce qui m'a

paru caractéristique ou digne d'attention. Dans l'ensemble de cette *Poétique* on ne trouve pas seulement, comme dit Cuvier l'exposition du système de Gluck ; on y trouve encore résumées beaucoup d'opinions d'autres contemporains, des idées de Rousseau, de Piccini et même de Lacépède. Grâce à quelques réticences, ces idées, parfois contradictoires, trouvent toutes leur place dans le livre. Et ceci nous rend un peu défiants vis à vis de la sincérité de Lacépède qui put bien, en musique comme en poétique, chercher à se tourner habilement du côté d'où le vent soufflait, avec une souplesse qui lui servit beaucoup durant sa vie, mais qui le rend un peu suspect à la postérité.

EDOUARD PERRIN.





LOHENGRIN A PARIS EN 1881



NCORE un livre de souvenirs wagnériens, après tant d'autres. Et certes un des plus piquants. Il est dû à la plume d'*Angelo Neumann* (1), impresario de génie qui sut un des premiers deviner la puissance irrésistible de la musique de Wagner. Depuis 1864 jusqu'à 1889, Neumann gravite autour de l'œuvre de Wagner come un satellite indispensable. Il organise des tournées, conçoit des plans et des mises en scène, porte *Lohengrin*, *Tannhauser* et le *Ring* partout où ils peuvent trouver accueil. C'est à lui que Berlin, Londres, Rome, Pétersbourg doivent d'avoir connu les grandes œuvres du maître. Entre le public, les interprètes et l'auteur lui-même la situation de Neumann est souvent périlleuse. Il faut lire ce livre pour savoir jusqu'à quel point Wagner souffrait d'une nervosité jamais lasse. Ces sautes brusques d'une âme bouillonnante firent passer quelques mauvais moments au « cher directeur et ami ». Mais dans cette collaboration avec le prodigieux agitateur que fut Wagner, que de joies dut goûter un homme comme Neumann qui savait chercher dans sa profession autre chose que des satisfactions pécuniaires.

A Paris Neumann échoua en 1881 dans son projet de représenter Lohengrin et Tannhauser. Il se heurta à de singulières compétitions d'intérêt, soutenues par une campagne de presse

(1) *Erinnerungen an Richard Wagner.* — (Leipzig. Staackmann 1907 in-8° de 350 p. p.)

oubliée aujourd'hui, mais qui ne fait certainement pas honneur à notre mentalité artistique.

Nous donnons, avec l'autorisation de l'éditeur, la traduction de ce chapitre des *Souvenirs*. La plupart des hommes cités par Neumann n'existent plus, et ces incidents appartiennent déjà à l'histoire.

***

« Mon intention était de représenter Lohengrin, et peut-être Tannhauser en allemand avec les meilleurs éléments de nos scènes allemandes. *Elsa* eût été Mme Anna Sachse-Hofmeister, du Théâtre Municipal de Leipzig, et Thérèse Vogl du Théâtre Royal de Munich ; *Ortrud*, Hedwig Reicher-Kindermann de Leipzig et Amélie Friedrich-Materna de Vienne ; *Lohengrin*, Henri Vogl et Gudehus de Dresde ; *Telramund*, Otto Schelper de Leipzig, et Théodore Reichmann de Vienne ; le *Roi Henri*, Heinrich Wiegand de Leipzig et Emil Scaria de Vienne. L'orchestre eût été recruté à Paris, ainsi que les chœurs, renforcés de choristes allemands expérimentés. Comme chef, naturellement Anton Seidl, et peut-être aussi Félix Mottl. Décors, costumes, etc... confiés à un des meilleurs ateliers parisiens, et brillamment montés. Ce plan, une fois connu du public, fut bien accueilli.

J'étais muni de recommandations. La famille Bismarck m'avait adressé à l'ambassadeur d'Allemagne, prince Hohenlohe, qui devint plus tard chancelier, et à l'ambassadeur d'Autriche, comte Beust. De Mme Cosima Wagner, j'avais une lettre pour Jules Ferry, ministre des Affaires étrangères. Enfin j'avais aussi un mot d'introduction auprès des personnalités les plus en vue du monde des arts et des lettres, Saint-Saëns, Gounod, Albert Wolf...

Je visitai d'abord le Théâtre des Nations, auquel nous avions songé pour nos représentations ; j'échangeai avec le directeur les engagements d'usage et avant de signer un contrat définitif, je crus bon de prendre contact avec les hommes politiques dont l'avis pouvait décider du succès de cette grande entreprise, car il ne faut pas oublier que nous étions en 1881.

Ma première visite fut pour le prince Hohenlohe, auquel j'avais été présenté à Berlin, dans le salon de Paul Lindau,

et qui, à ce moment déjà s'était montré favorable à mon projet. L'ambassadeur, averti de mon arrivée par le prince Bismarck, me fit un accueil fort aimable, et me demanda d'entrer dans tous les détails. Une fois assuré de l'importance artistique de l'entreprise, il me promit son appui. Et, sachant que la signature de mon contrat dépendait de son opinion, il ajouta pour finir : « Signez tranquillement ; le Lohengrin allemand remportera avec vous un triomphe à Paris ». Tout en causant, le prince m'avait conduit hors de son cabinet jusqu'au salon. J'avais pris congé et au moment où je tenais la porte, il me rappela soudain : « Ecoutez, mon cher directeur, ne concluez pas encore ; je voudrais connaître l'avis du gouvernement. Je donne après demain un dîner officiel ; le Président de la République et tous les ministres seront là ; je mettrai la conversation sur votre sujet et je verrai ; attendez jusque là et je vous ferai signe ».

Ainsi fut fait. Je continuai cependant mes préparatifs, et fis brosser les esquisses des décors et des costumes. Je rendis visite au ministre Freycinet et à Gounod, que j'avais vu à Vienne, lorsqu'il vint y diriger son Romeo. Saint-Saëns, enthousiasmé par notre projet, voulut, avec quelques artistes et les éditeurs Durand ef Schoenwerk, donner un déjeuner en l'honneur de nos représentations, et porta lui-même un toast.

Un petit incident peint assez bien la situation politique d'alors, et les circonstances avec lesquelles avec lesquelles j'allais me trouver aux prises.

J'étais allé bien entendu me présenter à l'ambassadeur d'Autriche, et après avoir écouté toutes mes explications le comte, me regardant un instant, ajouta : « Mon cher ami, je tiens votre entreprise pour tout à fait dangereuse. Les Français démoliront votre théâtre ». J'eus beau protester ; tous mes arguments le laissèrent sceptique et rien ne put le faire changer d'opinion.

Le 4 octobre survint une aventure singulière. Lamoureux, le célèbre chef d'orchestre, vint me trouver en compagnie de l'éditeur Durand, et m'annoncer qu'il mettait opposition à nos représentations. Il s'appuyait sur un contrat passé entre lui et Durand, seuls éditeurs de Wagner en France et par lequel il se disait concessionnaire de toute représentation de Lohengrin et de Tannhauser en ce pays. A ma demande de me montrer ce contrat, il me répondit évasivement. De tout ceci, et de l'at-

titude des éditeurs, qui, me sembla-t-il, n'auraient pas vu d'un mauvais œil nos représentations, je conclus qu'entre Wagner, Lamoureux et Durand la question de droit n'était pas éclaircie. Voulant gagner du temps je demandai à réfléchir, et insistai encore pour voir le contrat en question. Nous prîmes rendez-vous pour le lendemain soir, chez Lamoureux, et j'y vins accompagné du docteur Reutlinger, avocat qui m'avait été présenté par des amis de Paris. Tout en m'efforçant de persuader à Lamoureux qu'il lui serait impossible, en 1881, de mettre sur pied une représentation française de Lohengrin, ne fût-ce que par manque de préparation des artistes, je fis valoir le point de vue juridique en excipant de mon contrat avec Wagner et mon avocat se joignit à moi. Là-dessus Lamoureux m'interrompt pour s'écrier avec emphase : « Vous ne trouverez pas en France un juge pour donner tort à un Français contre un Allemand ». « Eh bien, répondis-je aussitôt, moi j'ai plus de respect que vous de la justice française, et je suis persuadé qu'un magistrat français donnera toujours gain de cause à un Allemand contre un Français, si l'Allemand a raison ». Cette réponse fit sensation. Tous les assistants, amis et intimes de Lamoureux, m'approuvèrent à haute voix. Mais notre conférence se termina cependant sans résultat.

J'eus donc recours à Bayreuth, et appelai Wagner en témoignage. Je reçus aussitôt cette lettre de Mme Cosima :

« Monsieur et cher Directeur,

« Ci-inclus une lettre qui mettra fin sans doute aux difficultés
« de Paris. J'y ajoute une carte pour un ami qui vous aidera
« avec plaisir. Mon mari vous envoie ses meilleurs souvenirs
« et j'y joins l'assurance de ma considération très distinguée.

« COSIMA WAGNER.

Palerme, le 16 novembre 1881. »

Entre-temps mes négociations continuaient. Deux jours après ma visite à l'ambassadeur d'Allemagne, je trouvai en rentrant d'une représentation de Don Juan à l'Opéra un billet du prince Hohenlohe me priant de passer chez lui le lendemain matin. J'y allai et reçus de bonnes nouvelles. « Au dîner officiel, me dit le prince, je vous ai mis en cause, et j'ai demandé si le gouvernement aurait quelques scrupules politiques à auto-

riser des représentations de Lohengrin, en allemand, par des artistes allemands, en faisant remarquer que les chœurs, l'orchestre et les décors viendraient d'ici. Le président Grévy répondit le premier : je n'y mets qu'une condition, la première loge souscrite le sera par la Présidence. Gambetta ajouta : je retiens la seconde. Et ainsi de suite pour chacun des membres du gouvernement. » Après avoir insisté sur quelques détails, le prince conclut avec bienveillance : « Signez vos contrats, et réservez-moi une loge aussi ».

Je n'ai pas besoin de dire avec quels sentiments de reconnaissance je quittai l'ambassade, et de quel ton réconforté je télégraphiai en Allemagne que le sort des représentations était désormais assuré.

Je conclus avec le directeur du Théâtre des Nations, et lui remis 15.000 francs de provision ; je fournis à l'atelier des décors les cautions nécessaires et pris toutes mes mesures. *Le Figaro* et les autres journaux avaient naturellement signalé ma présence et mes plans. J'étais journellement assiégé au Grand-Hôtel par des musiciens d'orchestre et par des choristes se disant prêts à étudier leurs parties en allemand. Enfin je pus quitter Paris avec la conscience joyeuse, croyant la réussite certaine. La seule voix dont l'avertissement se fût élevé contre nous, celle du comte Beust, était absolument oubliée.

De Paris, je me rendis à Munich pour décider le couple Vogl, et obtenir, en audience du roi de Bavière, les autorisations nécessaires au congé de ces deux artistes. A l'exception de Leipzig, les négociations avec les interprètes étaient partout engagées et touchaient à leur fin.

Que l'on juge donc de ma surprise lorsqu'en arrivant à Munich j'appris de Vogl lui-même, que des dépêches de Paris annonçaient l'échec de mon entreprise. Une d'elles aurait même été adressée directement au roi ; le congé des Vogl serait refusé, par crainte de voir le théâtre assailli pendant les représentations et la vie des artistes allemands mise en danger ! Bien que n'accordant alors aucun crédit à ces nouvelles, je n'en remis pas moins à plus tard ma demande d'audience au roi Louis II, et partis pour Vienne, engager Materna et Reichmann.

A mon arrivée à Vienne l'aspect de la situation était notablement assombri. Les nouvelles de tous les journaux parisiens ne laissaient plus de doute. Une campagne acharnée avait pris

des proportions qui ne permettaient plus de songer à nos représentations. Tous les artistes allemands commençaient à craindre pour leur vie. Que s'était-il donc passé depuis mon départ, pour changer ainsi la disposition des esprits ? La presse chauvine avait peu à peu fomenté une agitation, qui gagna les organes les plus favorables à notre cause. Une partie de la presse nous abandonna, l'autre, comme *le Figaro*, conseilla, sur un ton de bienveillance, de renoncer à un pareil projet. Mais il fallait remplir mes engagements. Je fis envoyer à Leipzig les décors et costumes déjà prêts, et résiliai le contrat avec le Théâtre des Nations en abandonnant les 15.000 francs versés.

Et qui donc avait envoyé la dépêche au roi de Bavière ? L'ambassadeur d'Allemagne lui-même ! »

*
* *

Ici s'arrètent les souvenirs de Neumann, sur cet incident parisien. Quelques mois plus tard, Wagner écrivait de Palerme à son impressario :

« A propos de Paris, je souhaiterais que vous abandonniez complètement votre projet, et en vérité je ne conçois pas comment j'ai pu prendre sur moi de vous laisser faire votre volonté là-bas. Si vous n'aviez eu déjà engagé des dépenses, ou si j'avais su comment vous tenir compte par ailleurs des frais déboursés par vous à Paris, je vous aurais sérieusement invité à rompre notre contrat. Par contre j'aurais signifié à la société des auteurs et compositeurs dramatiques, dont je fais partie, que j'interdisais à tout jamais et dans quelque langue que ce fût, la représentation d'une de mes œuvres. Vous êtes trop jeune et en somme trop inexpérimenté pour saisir combien tout cela se rattache à l'attitude que j'ai prise en face de ce centre de civilisation arrogante qu'est Paris. Moi, je suis tout simplement écœuré chaque fois que j'entre en contact avec ces gens là. Je crains que vous n'ayez besoin de quelques expériences répugnantes avant d'en venir là vous aussi. »





UN MANIFESTE DE R. STRAUSS



EPUIS quelques semaines déjà, nos confrères d'Allemagne sont divisés en deux camps. Visiblement émus du manifeste que R. Strauss publia dans le *Morgen* (nº 1, du 14 juin. Berlin, Marquard) les revues musicales se sont hâtées de se grouper, les unes pour, les autres contre Strauss et ce, avec un esprit d'intransigeance peu propice à la solution raisonnée de la question.

Recherchons, comme en toute chose, l'origine d'abord, puis voyons les effets produits.

Toute l'affaire commença en somme par un article de M. Draesecke dans la *Neue Musik Zeitung* de Stuttgart (nº du 4 octobre 1906 et intitulé *Die Konfusion in der Musik* (La confusion dans la musique).

Pour débuter, M. Draesecke déplore la situation malencontreuse dans laquelle se débat aujourd'hui, et selon lui, l'art musical, ce qui le conduit à parler de la confusion dans la musique. Ceci nous paraît plutôt une opinion qu'un fait acquis, partant sujet à caution. L'art musical certes est actuellement arrivé au tournant attendu et prévu depuis la vulgarisation du principe wagnérien. Et pour critique que puisse être l'heure, pour inquiètes que puissent paraître les recherches, rien, ce nous semble, n'autorise à parler de situation malencontreuse et d'y voir même des symptômes de confusion. Au

contraire, il règne dans les clans musiciens une discipline de sympathie qu'on regrette plutôt, vu le renoncement à la personnalité qu'elle engendre. Ils sont nombreux ceux-là, n'est-ce pas, (et nous le constatons avec regret) qui n'ont eu d'autre objectif que de suivre Debussy ou Strauss. La plus mince individualité serait certes bien préférable à la plus géniale des imitations. Cela a-t-il empêché certaines personnalités fortement douées telles que Paul Dukas par exemple, d'aller leur propre chemin, de savoir admirer sans copier l'œuvre d'autrui, et de créer, à leur tour, œuvre de valeur ? Cette manie de singer les maîtres du jour doit être interprétée comme preuve manifeste de natures faibles et médiocres, ayant besoin d'un appui, d'une marque consacrée pour faire accepter leurs produits. Dès lors, que nous chaud le combat pour de tels artistes ? Ils seront assez tôt victimes de leur procédés et si quelqu'un d'entre eux se sent les reins intacts après la chute, il saura certainement trouver un autre chemin, se gardant de marcher à l'avenir sur les plates-bandes qui le menèrent à la roche tarpéienne.

Mais passons. M. Draesecke constate encore *le goût de destruction* dont on paraît animé à l'égard des *traditions sacrées*, des règles de la beauté, ainsi que l'impiété vis-à-vis des énormes travaux du passé. Les quelques pages qui sont à notre disposition ne nous permettent guère de pousser à fond la question palpitante qu'agite notre confrère allemand : Le goût de destruction des traditions sacrées ? Où le voyez-vous donc ? L'impiété à l'égard du passé ? Encore une fois où la rencontre-t-on ? Jamais les Grands, les *véritables Grands* du passé ne furent tant choyés et vénérés qu'à l'heure actuelle. Ce ne sont que Société Beethoven, Société Bach, Société Mozart, Société Hændel, Haydn, Wagner, etc, et c'est à pareille époque où ces maîtres-fondateurs sont aux programmes de tous les grands Concerts, aux Catalogues des rééditions luxueuses qu'on vient parler de destruction des traditions sacrées ! Ah ! parce que la génération actuelle ne les veut point imiter servilement, parce que tout en admirant ceux qui écrivirent « l'Evangile » les jeunes veulent chercher d'autres voies, c'est pour cela que M. Draesecke leur jette l'accusation d'impiété. Aucune tradition d'art, aucune, n'est sacrée. Cela va peut-être irriter fortement notre honorable confrère, mais cela est. Supposons par exemple un Beethoven pensant comme M. Draesecke ! (J'en demande

pardon aux Mânes du grand Symphoniste) que lui serait-il advenu ? Certainement d'être un compositeur écrivant avec beaucoup de goût dans le style de Hændel — n'oublions pas la tradition *sacrée* — mais c'est tout et nous en serions actuellement à déplorer l'absence de tout lien entre l'époque très classique de Mozart, Haydn... et les Romantiques Schumann, Chopin, etc. A moins que l'absence de ce créateur de la symphonie n'ait fait reculer l'humanité de plus d'un siècle, et nous admirerions les productions secondaires de cette époque.

Mais les idées de M. Beethoven différaient sans doute de celles de M. Draesecke, et nous avons à la place du vide qui était inévitable, un sommet, un seul, mais combien élevé et qui relie la chaîne. Nous avons les neuf symphonies qui permirent à Weber, Schumann, Wagner, Berlioz et même Liszt de saisir la direction à suivre, de construire sur un sol éprouvé et robuste et non sur le sable mouvant de la musique de convention. C'est cette dernière qu'il faut combattre, car c'est elle qui sous prétexte de respecter les traditions fait œuvre néfaste, ne portant pas l'empreinte de son créateur et de son époque mais celle d'un maître passé et d'une époque antérieure. Et puisque chaque époque a eu son *Maître*, son peintre, son poète, son musicien, pourquoi revenir vers eux autrement que pour savoir comment il ne faut pas faire si l'on tient à ne pas ressasser ce qu'ont dit éloquemment nos pères ? Il faudrait cependant bien se mettre en tête que le passé et son étude ne nous doivent servir que pour en tirer des déductions aptes à nous fournir des formules pour l'avenir, mais qu'il ne doit pas être le but ; le passé en Art n'est qu'un point de départ, et le plus souvent stérile la besogne qui consiste à déterrer des cadavres. C'est à l'artiste qu'incombe le soin de créer des règles que promulgueront, s'ils le veulent, les théoriciens, au lieu d'astreindre l'artiste à suivre des théories dictées par les théoriciens lesquels, en somme, n'ont puisé leur savoir que dans les œuvres géniales. Tous les Grands ne nous ont-ils pas dit que l'*artiste est libre* et doit créer selon sa fantaisie ? Nous rappelons ici la fin de cours d'un de nos plus éminents professeurs de composition, et lui-même compositeur consacré sur toutes les grandes scènes du monde entier : « Et maintenant, Messieurs, il ne vous reste « plus qu'à oublier tout ce que vous avez appris... et à faire « de la Musique ». Ce maître était un honnête homme et une

intelligence. Le génie ne subit pas des règles ; il bouleverse des théories établies, et crée des règles à son art. Le propre du génie est d'être créateur, et il faut qu'il le soit sous peine de n'exister pas.

Autre chose et que connaissent tous les musiciens. Prenez un traité d'harmonie et constatez que pas une règle n'est établie sans admettre plusieurs exceptions. Que veut dire cela ? Probablement que chacun d'entre nous mettra à profit telle exception qui semble le mieux répondre à son talent, ce qui démontre le néant des règles de beauté puisque leur stricte application nous conduit vers ce beau style conventionnel pour lequel semble vouloir combattre notre honorable confrère de Dresde. Il est à espérer que le traité d'harmonie de l'avenir n'aura que quatre pages pour renseigner l'élève sur les règles épuisées et afin qu'il sache ce qu'il ne doit pas faire, lui, pour ne pas perpétuer, œuvre stérile, les formules de la Tradition.

Plus loin, M. Draesecke dit avec plus de raison que pour beaucoup de Jeunes, une orchestration savoureuse est sœur d'une bonne composition. Tout en laissant encore la part immense qui revient à une orchestration bien conduite qui est en somme une distribution à vingt parties d'une idée musicale, donc une composition, ce serait une erreur profonde que de croire qu'une idée, quelque creuse ou impersonnelle soit-elle, puisse acquérir ses lettres de génie en étant présentée sur une orchestration touffue à l'excès. N'est-ce pas là l'argument qui va nous mettre en contact avec R. Strauss ?



Abordons à présent le *Manifeste de Fontainebleau* ainsi que l'appellent nos confrères d'Outre-Rhin (il nous semble qu'on en parle un peu trop comme s'il s'agissait du traité de Vienne ou de Francfort, et telle n'est cependant pas sa portée).

R. Strauss commence par nous dire qu'il lui répugne de publier une espèce de programme sur les tendances musicales qu'arborera la revue *Morgen*. Dès lors pourquoi ce programme ? Nous devons cependant supposer que Strauss croit le monde musical suffisamment à même de saisir ses tendances sans programme conducteur. On s'en passerait aisément, puisque

le premier article nous eût renseignés sur la position que cette Revue compte occuper — et Strauss aurait pu continuer à cultiver son « aversion pour toute manifestation littéraire ». Cependant, les éditeurs ne laissèrent point Strauss à ses occupations jusqu'à ce qu'il leur eût donné de Fontainebleau (tel Napoléon Ier de Moscou pour le Théâtre-Français) le manifeste incriminé. Strauss a négligé une occasion superbe de se conformer à son principe selon lequel, seules les œuvres d'un artiste doivent lutter pour ses principes — et non des articles de revue tombés de sa plume. Et puisque M. Strauss veut bien annoncer que dans l'avenir, il cédera la place à ceux qui ne peuvent vivre sans mots d'ordre, nous croyons pouvoir prédire la fin prochaine de cette polémique.

Dans la suite le célèbre compositeur se demande s'il existe pour la musique un parti progressiste ? Or, selon M. Strauss il n'en existe pas. Signalons cette thèse à ceux qui ne savent sur quoi écrire. Existe-t-il en musique un parti progressiste ? Et à moins que le stricte *Non* de M. Strauss ne vous tienne pour quittes, vous aurez là matière à dissertations d'une utilité que nous ne voulons pas apprécier. Il faut cependant bien avouer que tous les grands Maîtres, tous les véritables Maîtres du moins, surent être en progrès marqué sur leurs prédécesseurs et leurs contemporains, que bientôt se groupa autour d'eux un parti d'émules qui finirent par former, tout comme en politique, un parti. Car un parti comprend d'ordinaire une tête, une seule, et de multiples membres, utiles chacun, mais soumis aux volontés de la tête seulement. Mentionner des exemples serait oiseux, car ils sont amplement connus de tous ; Wagner fut un progressiste, comme Liszt, comme jadis Chopin, Berlioz et Schumann.

Il y a donc bien un parti progressiste en musique, et si R. Strauss n'en veut pas être, que désire-t-il ? Mais il aurait beau désirer, son œuvre est là qui le classe à la tête même d'un groupe dont il cherche à nier l'existence. Et même s'il voulait être réactionnaire dans le sens qu'il entend, que comme compositeur il ne saurait subsister. Un programme comme celui-là serait excellent pour l'auditeur mais ne peut servir de ligne de conduite au producteur. Qu'il existe et qu'il existera toujours un parti réactionnaire, c'est un fait patent. Mais il n'a jamais pu enrayer la marche du Génie ni lui dicter ses prédilections.

Quelle est donc la raison pour laquelle M. Strauss s'en effraie de la sorte ? Son vénéré maître, R. Wagner, ne s'émouvait pas pour si peu. Ou devons-nous croire que les réactionnaires sont les *voix de Dieu* dont parle Strauss à un autre endroit de son exposé, lorsqu'il évoque le mot de C. M. de Weber disant du public : « L'individu est un âne, et la société est cependant la voix de Dieu ? »

Ces voix de Dieu se retrouvent derrière les murs des Conservatoires, selon R. Strauss. Ce n'est un secret pour personne que l'enseignement actuel de la composition musicale est sujet à de fortes et justes critiques. Oui, M. Strauss, vous le dites bien, il faut en finir avec ceux qui, armés des tables de la loi, veulent nous les imposer. Leur *anathema sit !* ne doit plus, nous effrayer et ne vous effraie d'ailleurs pas trop, n'est-ce pas M. Strauss ? Mais, de grâce, ne prenez pas pour arguments les boutades de Wagner ; il en a trop faites pour qu'elles aient ombre de sel et de logique. C'est dire que nous ne prendrons jamais au sérieux Wagner lorsqu'il parle de brûler *Siegfried*, après une seule audition devant un parterre d'esprits sympathiques. Non, jamais Wagner ne songea à brûler quoique ce soit, mais il savait l'attrait de pareilles phrases auprès du public.

Là où R. Strauss a encore raison (et il n'est pas le seul à avoir cette opinion, car tel fut le principe de toutes les écoles nouvelles) c'est que l'amour et l'admiration que nous vouons aux maîtres du passé ne doit point nous arrêter dans notre marche vers l'éternel progrès. Or, c'est là, ce me semble, le principe de l'école moderne et tous ceux qui se rattachent au mouvement désiré par Strauss, mouvement auquel il promet l'appui de sa Revue, sont des... progressistes. Ils forment ce parti dont l'éminent compositeur allemand nie l'existence, et pourquoi ? M. Strauss aurait-il fait sien le mot de Médée :

Moi seul et c'est assez ?

Till Eulenspiegel n'est pas mort en M. Strauss ; il sait le prouver à l'occasion.

Pour terminer, l'auteur du Manifeste recommande de rejeter l'esthétique pédantesque de l'école qui ne saurait servir à mesurer des œuvres portant en elles-mêmes les éléments d'appréciation nécessaires. Voilà que M. Strauss parle *pro domo* ; il nous avait d'ailleurs avertis au début que la question ne pouvait

se traiter autrement . Et parlant *pro domo* Strauss entend bien que nous n'appliquions pas à *Salomé* l'élément d'appréciation dont nous nous servons lorsqu'il s'agit d'œuvres d'autres musiciens dont les productions s'accommodent mieux de l'esthétique des pédants. Cela paraît si subtil que cela finit par ne plus l'être du tout. Ceci tuera cela ; le commentaire tuera l'œuvre, M. Strauss nous fera prendre Salomé en grippe. Et le maître allemand détruit les lois du passé et du présent, mais il en forge pour le futur, s'adjugeant la place de dictateur en musique. Non, M. Strauss, pas de lois, pas de lois du tout, ni théoriques ni esthétiques. Des œuvres ! des œuvres ! comme réclamait déjà Schumann. N'ayez crainte ; les bonnes subsisteront, les mauvaises tomberont, et vous verrez ce que seront encore les œuvres qui créeront les règles et non le contraire. Et l'on se passera de lois.



Tout serait pour le mieux dans le plus musical des mondes s'il n'y avait M. Draesecke qui, dans les *Signale* (Leipsig, 19 juin 1907) marque son dépit de se sentir plus particulièrement atteint par ce qu'il appelle l'Ukase de Strauss. M. Draesecke ne nous semble pas être la personnalité qu'il fallait pour répondre à M. Strauss. Etant lui-même compositeur et quoique ayant enregistré moins de succès que l'auteur de *Salomé,* ce qui pour certains constitue une base d'appréciation, le chroniqueur des *Signale* semble, lui aussi, parler *pro domo,* et en concurrent aigri et vexé par le succès de son jeune confrère. L'avenir nous dira jusqu'à quel point *Salomé* est une date ; il n'y a donc pas encore à s'alarmer. Laissons faire le temps qui s'entend mieux que nous à dissiper toute confusion. D'autre part, ne croyez-vous pas, M. Draesecke, que pour ne pas être expliqués musicalement (par vous) certains passages de l'œuvre de Strauss soient quand même de la musique ? Vous appuyez votre assertion sur celles de « têtes fortes » comme vous le dites ? Mais que direz-vous de Berlioz contre Wagner ? Schumann contre Tannhauser ? Nietzsche et Wagner ? Nous ne citons que des têtes fortes puisque telles sont celles dont les jugements étayent le vôtre. Mais doit-on rejeter ce qu'on ne s'explique pas ? Vous donnez par là trop beau jeu à M. Strauss et souli-

gnez tacitement ce passage de son article : « Des collègues, « anxieusement préoccupés de leur propre valeur, sans puis- « sance créative, uniquement en possession d'une certaine « technique vieillie, réfractaires à tout élargissement des moyens « d'expression, et dont les principes sont fondés sur une esthé- « tique surannée, se risquent de nouveau en bataillon réaction- « naire, de plus en plus dans le public, tentant de rendre la vie « amère aux progressistes ».

Evidemment, Monsieur le conseiller aulique, vous le dites bien, personne n'a rendu la « vie amère » à M. Strauss qui peut même se dire un des plus heureux, un enfant gâté ; mais ne sont-ce point ceux-là justement qui crient à la « vie amère » pour le plus petit échec ?

*
* *

Le véritable problème est celui-ci, croyons-nous :

R. Strauss a-t-il réellement créé de nouveaux moyens d'expression, ou ne s'est-il pas contenté d'élargir les bases acquises, d'agrandir le cadre dans lequel se déroulent les images de sa fantaisie ? Orchestration hypermoderne, contrepoint poussé aussi loin que possible, harmonie libérée de bien des règles, prédominance de l'orchestre sur le chant, tout cela ne constitue qu'un développement des moyens connus, mais ne forme point encore un langage nouveau, un art nouveau.

Il nous paraît nécessaire de bien établir d'abord nos bases d'appréciations. Que pouvons-nous appeler créer en musique ? Incontestablement, remettre et appliquer une théorie qui eût effrayé les maîtres anciens, où à laquelle ils n'auraient point pensé, trouver les modes d'expression du Beau, des grands sentiments auxquels correspondent les grandes phrases. Berlioz, en traîtant l'orchestre en poète, a innové. Wagner, en suivant sa théorie du fil conducteur, du leitmotif, a innové. Tous deux ont fait une application sensationnelle de tendances encore imprécises à leur époque. Ils ont eu la claire conception de leur volonté musicale, et se créant à eux-mêmes des lois, les ont suivies jusqu'à leurs extrêmes conséquences.

Voici donc, nous semble-t-il, la question nettement posée et scindée en ses deux parties essentielles : qu'est-ce qu'innover

et qu'est-ce qu'innover avec une claire conscience des nécessités artistiques de demain ?

Malgré les sinistres prédictions de M. Strauss et son plaidoyer, on sera peut-être forcé de reconnaître — et lui-même plus tard— que son contrepoint à plusieurs parties n'est qu'une extension et non une création, que si l'effort prodigieux qu'il révèle est admirable, comme l'est tout effort prodigieux vers le beau, il n'a peut-être pas encore fourni la formule autour de laquelle évoluera la pensée musicale du 20e siècle, et qu'enfin, ce n'est peut-être justement pas, après le remplacement du contrepoint par l'harmonie, le remplacement de l'harmonie par le contrepoint qui résoudra la question.

M. Strauss est un maître des combinaisons multiples. Mais quoi ? Est-ce là tout ce qu'il faut pour créer ? Il y faut quelque chose de plus ; quelque chose qui ne s'apprend pas même dans les œuvres des maîtres, quelque chose que toute la science d'un chef d'orchestre consommé ne peut donner ; il faut cette petite étincelle qui produit un si grand éclat et qui se révèle aux âmes, aux sensibilités simplement normales, par l'expression grandiose et parfaite de cette chose tout imprécise qui sommeille au fond de nous, vers les régions des sentiments inexplorés.

GASTON KNOSP.





LE MOIS

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

Je n'ai pas l'intention d'examiner en détail les mérites des candidats heureux ou malheureux, de réviser les arrêts du jury ou de les ratifier : d'autres se sont chargés de tenir, jour par jour, le public au courant d'épreuves aussi intéressantes, en leur genre, que le grand prix cycliste ou la traversée de Paris à la nage. Ils ont su mieux que moi présenter les favoris, vanter leurs performances, célébrer leur triomphe ou maudire leur défaite imprévue, prophétiser leur avenir, évaluer la capacité d'un baryton, calculer la vitesse probable des doigts d'un pianiste et soupeser les charmes d'une soprane. Pour nous, qui ne parions point, une classe du Conservatoire n'est pas une écurie de courses, et l'Opéra-Comique, où se disputent les prix, n'est pas une piste dont l'orchestre représenterait la pelouse et dont le pesage se trouverait aux premières loges. Ce qui nous attire et nous retient, des journées entières, en cette salle où parfois le même morceau se répète avec les mêmes nuances une trentaine de fois, ce n'est pas tant la curiosité d'apprendre ce qu'il adviendra de tel jeune talent ou de telles prétentions : nous voulons savoir comment on jouera et comment on chantera, demain, la musique que nous aimons. Question grave, question vitale pour un art qui, comme le nôtre, ne parvient au public qu'à la faveur de la réalisation matérielle. Le sort de la musique entière est celui qui, dans les lettres, est réservé au seul théâtre. C'est pourquoi la qualité des interprètes a pour nous une telle importance ; c'est pourquoi aussi on peut augurer du progrès

ou de la décadence de telle ou telle catégorie d'exécutants. Un compositeur n'écrit que pour être joué, et un artiste ne vit que si on lui fournit de la musique à déchiffrer. Les violes et le clavecin ont disparu de nos orchestres au moment où des sonorités plus fortes ont été demandées. L'adoption d'un instrument nouveau coïncide toujours avec l'apparition d'une forme ou d'un style inconnu jusque-là. De cette manière, les concours du Conservatoire donnent, sur l'avenir de notre art, les plus précieuses indications.

Si une décadence, aujourd'hui, est manifeste, c'est celle de l'art du chant en France. Les belles voix, les voix puissantes et séduisantes, celles dont une seule note ravit d'aise, se font plus rares d'année en année ; et l'éducation de nos chanteurs laisse de plus en plus à désirer, car elle n'est plus en rapport avec leurs moyens. Voyez les morceaux de concours : le *Tableau parlant*, les *Dragons de Villars*, *Joseph*, le *Maître de Chapelle*, les deux *Iphigénies*, les *Indes Galantes*, la *Fête d'Alexandre*, les *Huguenots*, le *Trouvère* et *Rigoletto* y foisonnent, coupés à intervalles réguliers par le terrible *Perfide parjure* de Beethoven, dont le privilège me demeure inexplicable. Plusieurs de ces airs sont fort beaux, d'autres sont affligés d'une pauvreté lamentable que seul pouvait couvrir, au temps jadis, le prestige d'une brillante exécution. Tous exigent des voix fortes, bien timbrées, résistantes, capables de tracer d'un seul mouvement la courbe entière d'une phrase, et de mettre en relief tous les effets, ornements et agréments. Or, on en impose l'exécution à de malheureux jeunes gens dont l'organe étroit, mais délicat souvent, eût fait merveille dans la romance et le lied, à condition d'être soumis à une culture rationnelle. De là une gêne, une tension perpétuelle, un effort pénible, et, finalement, des voix dures, rompues, mal assises, usées avant d'avoir été posées, fanées avant d'avoir mûri. C'est une loi bien connue, qu'un chanteur bien doué doit passer par le Conservatoire, pour que la carrière lui soit facilitée à ses débuts, mais y doit séjourner le moins longtemps possible, sous peine d'en sortir muet. Des exemples nombreux viennent chaque année illustrer cette vérité funeste. Mlle Lapeyrette, qui est une artiste de grande valeur, a paru elle-même bien près de succomber l'an passé ; nous avons eu la joie de la retrouver en pleine possession de son organe un peu dur et saccadé, mais qui, somme toute, va fort bien avec

son jeu nerveux : une interprétation vraiment tragique d'une scène du *Trouvère* lui a valu un premier prix d'opéra, et nous donne l'espoir de la revoir bientôt, en des œuvres plus modernes, qui seront plus à la mesure de son talent.

Car il faut bien dire que la musique contemporaine, même celle qu'on écrit pour le théâtre, exige de moins en moins cette ampleur et cet éclat qu'on veut à toute force tirer des gosiers les plus rebelles. La voix n'est plus aujourd'hui utilisée pour elle-même, en vue de son charme propre ; elle doit prononcer nettement des paroles, leur donner un accent juste, et traduire avec exactitude toutes les nuances d'une émotion que le piano ou l'orchestre se charge d'envelopper d'une musique aux formes définies. C'est le poète qui se confie au chanteur, bien plus que le musicien : une diction sûre, une respiration savante, et une absolue sûreté d'intonation, jointes à l'intelligence et à la culture littéraire indispensable, sont aujourd'hui les qualités requises avant toute autre. Nous n'avons que faire de ces vociférations qui sont l'unique souci des professeurs de chant officiels. La mauvaise acoustique de l'Opéra et le déplorable tapage que trop souvent s'y permet l'orchestre sont pour quelque chose, certainement, dans cette préoccupation. Mais l'Opéra n'est pas tout ; ce n'est même à peu près rien qu'une sorte de musée rétrospectif, dont la visite s'impose à tous les voyageurs de passage à Paris. Les émoluments, je le sais, y sont plus gros que partout ailleurs, mais ces chiffres prestigieux sont chèrement payés par l'obligation de remettre debout sans cesse une musique qui tombe de vétusté : *Faust*, les *Huguenots* ou l'*Africaine*. Les chanteurs capables à la fois d'un tel courage, et d'un volume de voix suffisant pour traverser un désert glacé, sont fort rares ; ceux qui, comme Mlle Bréval, joignent à ces dons extraordinaires un très grand talent de tragédienne, paraissent à deux ou trois reprises peut-être dans le cours d'un siècle. Les autres se contentent d'ouvrir de larges bouches, de gonfler des poitrines pareilles à des coffres et de déchirer l'air sans souci de la justesse ni de la vérité. Ce n'est pas à un pareil résultat que doit viser l'enseignement du chant au Conservatoire.

Le pire, c'est qu'à demander ainsi aux voix plus qu'elles ne peuvent donner, on arrive à faire tort même aux plus solides. M. Duclos, premier prix de chant de cette année, a certaine-

ment ce qu'on appelle une voix de théâtre ; point ne lui serait besoin d'un grand effort pour se faire entendre ; il le donne néanmoins, cet effort ; où les autres crient, il hurle, à faire tomber les murs de la salle et à briser le tympan de M. Alfred Bruneau. Son invocation au Soleil, dans les *Indes Galantes* de Rameau, a été lancée avec une telle fureur, que l'on ne pouvait plus discerner ni la forme des phrases, ni la hauteur exacte des notes ou le son des syllabes. Car ces voix forcées n'ont naturellement ni assurance, ni souplesse, ni aisance. L'enseignement du chant doit être, au Conservatoire, réformé de fond en comble : il faut abolir la tyrannie du théâtre, mettre largement à l'étude la musique lyrique, ce qui permettra de faire travailler chacun selon ses aptitudes, détruira l'abominable superstition de la voix forte, montrera la nécessité impérieuse d'une bonne pose de la voix et d'une articulation précise, et rendra nos chanteurs plus capables de rendre des services à l'art moderne. On compte, aujourd'hui, les artistes capables, je ne dis pas de bien interpréter, mais, seulement de chanter avec correction *Pelléas et Mélisande*, la *Bonne Chanson* ou les *Histoires naturelles*. Et cependant toute la vie de notre musique est là, elle n'est pas dans l'ancien opéra ni dans les œuvres modernes qui, comme l'*Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau, en exagèrent l'emphase et la froideur. Il faut, si l'on ne veut pas décourager nos musiciens d'écrire pour le chant, que le Conservatoire cesse enfin de nous offrir tant de stentors inutiles, et d'ailleurs impuissants

Il est vrai qu'on peut se demander si la musique vocale n'est pas en effet appelée à disparaître. Le rôle du chanteur se réduit, il tend vers zéro. Cette marche continuera-t-elle, ou y aura-t-il un point de rebroussement ? La première hypothèse n'a rien d'invraisemblable ni de choquant. Déjà, dans mainte œuvre récente, la partie chantée pourrait, sans dommage, être simplement récitée, ou même supprimée : la musique ne perdrait rien, pour cela, de son intérêt, et presque rien de sa signification. Il est fort possible qu'on franchisse ce dernier pas, et alors la pénurie des voix, la décadence des études serait un signe des temps, une manifestation impossible à conjurer, parce qu'elle dépendrait d'une loi générale. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que le phénomène se produise d'abord en France, alors que l'Italie s'enorgueillit encore d'un Tamagno ou d'un Caruso .

Nous sommes aujourd'hui en avance sur ce pays, d'une bonne soixantaine d'années. Peut-être un temps viendra-t-il où la voix humaine sera un instrument ancien, comme aujourd'hui le clavecin ou la viole de gambe. Ne voyons-nous pas partout le mécanisme se substituer à l'homme et faire mieux que lui ? Au Conservatoire même, les concours d'instruments ne dépassent-ils pas de beaucoup en intérêt les concours de chant ? N'est-ce pas là qu'on rencontre aujourd'hui les natures les plus musicales et les plus personnelles ?

Il faut excepter cependant certains instruments à corde, longtemps rois de l'orchestre, et dont on a tant joué qu'ils semblent aujourd'hui fatigués : ni le violon ni le violoncelle ne nous ont, cette année encore, révélé aucun talent de premier ordre : ce furent de froids concours, où le jeu a paru chez tous également correct, le son également maigre et inexpressif. L'alto grave et doux est déjà plus riche ; MM. Lefranc et Bouyer, premiers prix tous deux, ont montré le premier de l'ampleur et de l'ardeur, le second du sentiment et du goût ; ce sont deux musiciens. Quant à la contre basse, c'est un des plus beaux instruments de l'orchestre, capable de la puissance la plus irrésistible comme de la plus immatérielle douceur, et exempte de ce grincement qui afflige la sonorité de tous ses frères plus petits.

Aussi nous a-t-elle fait connaître deux artistes remarquables : M. Jou, plein d'autorité, de vigueur et de chaleur, maître d'une sonorité qu'il sait atténuer sans mièvrerie et garder pleine jusqu'à l'extrême aigu ; et Mlle Césin, qui entre valeureusement en lutte avec le monstre et le dompte, le contraint à chanter, sous ses doigts nerveux, d'une voix pleine, égale et expressive. Les progrès de cette classe sont très manifestes ; les autres restent stationnaires, et je crois qu'en effet le violon et le violoncelle, dans un avenir assez prochain, cesseront d'être les instruments à tout faire, à qui d'un bout à l'autre d'une partition le silence est interdit. Notre orchestre sera débarrassé de cette grisaille perpétuelle, que les tons plus francs avaient souvent tant de peine à percer.

On sait qu'une révolution faillit se produire à l'Opéra-Comique, il y a quelques années, lorsqu'on découvrit qu'une scène entière de *Pelléas* n'accordait aux premiers violons que cette mention séditieuse : *Tacet*. En dépit du préjugé, les violons

sont appelés à se taire plus d'une fois à l'avenir : tout le progrès de l'orchestration est au prix de l'abolition de leur privilège ; modeste sera leur place, à côté des instruments plus coloriés dont la technique est aujourd'hui perfectionnée au point de ne plus faire obstacle à la volonté du compositeur. Les instruments à vent, en bois et en cuivre, soutenus des contrebasses et mêlés aux altos qui se marient si bien avec eux, sont l'âme de l'orchestre moderne. Et c'est pour cette raison sans doute que leurs concours sont, depuis quelques années, de plus en plus remarquables : c'est un instinct sûr, qui oriente de ce côté les mieux doués d'entre nos jeunes musiciens. Des flûtistes au son léger, délicat et plein cependant, comme MM. Cléton et Chevrot (premiers prix), les tendres et brillants clarinettistes comme M. Blachet (premier prix) ou M. Rouillard (deuxième prix), des bassonistes profonds, doux et vibrants comme MM. Dhérin (premier prix), Thauvin (deuxième prix), Chastelain et Taisne (premiers accessits), sont aujourd'hui plus utiles à la musique qu'un Paganini ou qu'un Sarasate. Les hautbois m'ont paru plus froids et plus raides, à l'exception de M. Longatte (premier prix), qui ont interprété avec chaleur la musique distinguée de M. Guy Ropartz, auteur à la fois du morceau de concours et du morceau de lecture. Quant aux instruments de cuivre, le plus remarquable a été assurément le cornet à pistons, dont le son facile, souple, capable de toutes les nuances, plein d'entrain et de verve, ne doit à aucun prix être perdu par nos orchestres ; c'est l'instrument populaire moderne, et il offre à nos compositeurs des effets pittoresques pareils à ceux que les contemporains de Rameau demandaient aux hautbois et aux musettes. Il possède, en particulier, un caractère joyeusement sentimental que la mimique expressive de M. Bentanaseck a fort bien mis en valeur ; ce jeune comédien, qui s'entend comme personne à envoyer ses notes d'un pavillon significatif se recommande en outre par un son vibrant d'une douceur extrême dans le piano et un style musical ; et j'en dirai autant de ses compagnons MM. Lemaire, plus éclatant, Cherrière, plus noble et plus nuancé, et Body, plus correct. Les seconds prix, MM. Lathouwer et Béghin, ne le cèdent que de peu aux premiers ; et tous les élèves de la classe ont paru, à juste titre, dignes d'une récompense. D'ailleurs le morceau de concours de M. J.-G. Pennequin, et le morceau de lecture de M.-G. Parès, convenaient fort

bien à un instrument destiné avant tout aux chants faciles et aux rythmes nets. Je n'en dirai pas autant du morceau écrit pour le cor par M. Alfred Bachelet et intitulé, on ne sait pourquoi : *Dans la montagne*. Ce qu'on entend dans cette montagne, ce sont des arpèges à peu près impossibles, des sons bouchés, des trilles, et tout un amas de difficultés qui se traduisent par des roucoulements timides, gauches, incertains et ne laissent pas au son le temps de se former. Le cor est certainement le plus doux, le plus flûté des instruments de cuivre; mais son charme vient justement de ce que cette douceur est jointe à un héroïsme dont il ne faut pas le priver. La trompette, en revanche, est capable, elle aussi, d'une ténuité exquise et lointaine (voir la partition de *Pelléas*) à laquelle le *Choral* de M. Georges Marty n'a pas cru devoir faire appel ; mais le son, chez tous, a été si pur, si noble, si triomphal, que l'on ne pouvait demander moins de huit récompenses sur neuf élèves présentés. Enfin le trombone a, comme le cor, manqué quelque peu de vigueur, mais montré une sûreté exemplaire. Et ces instruments de cuivre sont par eux-mêmes si beaux, que leur journée, la dernière des concours, a été de toutes la plus heureuse pour nous.

Je ne prétends pas cependant que l'orchestre de l'avenir doive être entièrement formé de bois et de cuivres. Plus s'accroîtra le nombre et la richesse des sonorités produites par le souffle, plus il sera besoin, pour les séparer et les éclaircir, des instruments plus francs d'attaque, où le son est produit par un choc. J'espère que les timbales chromatiques dont M. G.-L. Lyon a entrepris l'étude, recevront bientôt leur forme pratique ; le célesta Mustel peut aussi s'adjoindre des nouveaux registres où l'on utilisera les timbres particuliers du bois, du verre et de différents métaux. Surtout la harpe deviendra de plus en plus indispensable, et il faut absolument qu'elle arrive à la même liberté d'intonation que les autres instruments de l'orchestre. La harpe chromatique est donc assurée du succès ; a-t-elle dès à présent acquis toutes les qualités de sa rivale ? C'est ce qu'on peut contester : le son, beaucoup meilleur qu'au début, reste sec dans les deux octaves supérieures. On remédierait peut-être à ce défaut en construisant deux harpes différentes, une grave et une aiguë : il n'y a pas de raison pour réunir ce qui, dans toutes les autres familles de l'orchestre, est divisé entre deux, trois, quatre ou même cinq parties. Quoi qu'il en soit, les quatre

concurrents de cette année ont joué avec une pureté de style et une finesse de sentiment qui m'ont paru particulièrement louables chez Mlle Labatut (premier prix), et le tout jeune M. Mullot (premier accessit). La harpe à pédales a bien défendu son antique prestige, mais l'instrument au son limpide tient mal l'accord, et presque tous les concurrents, préoccupés avant tout de se faire bien entendre, ont arraché les cordes au lieu de les effleurer, et sont restés insensibles à ce sourire voilé, d'une grâce exquise, dont s'éclaire doucement l'*Impromptu* de M. Gabriel Fauré. Je ne fais exception que pour Mlle Emilie Delgado Perez (premier prix), d'une nervosité concentrée et Mlle Petit (second prix), plus expansive et non moins musicienne.

Le piano est devenu aujourd'hui un instrument de première nécessité, à la fois pour l'amateur qui veut y lire les œuvres nouvelles, et pour le compositeur qui y met ses harmonies à l'épreuve. C'est aussi un instrument artistique, à condition que l'on sache enrichir, en les combinant entre eux de diverses manières, ses sons naturellement peu variés. Toute une écriture nouvelle est née aujourd'hui de cette recherche, et certains de ses effets ont pu même être transportés du piano à l'orchestre. Mais Liszt avait tout prévu, comme le prouve l'admirable morceau de concours de cette année la *Valse de Méphisto*, musique fougueuse, échevelée, romantique, toute en galops furieux et en violents désespoirs, et en même temps, large, sonore, abondante en sonorités expressives, en harmonies neuves, en agrégations de notes inouïes. Ce n'est pas là, à vrai dire un morceau d'élèves ; mais ainsi on a pu mieux distinguer ceux d'entre ces jeunes gens qui étaient d'honnêtes travailleurs et ceux en qui s'annonce un talent personnel : je citerai au premier rang parmi ceux-ci M. Nat (premier prix) qui a su, presque le seul, composer son interprétation avec art, et M. Trillat (second prix), très jeune encore, mais d'une sensibilité fine et distinguée.

Quant au concours de piano des femmes, il a été fort pâle; et la sonate en *la bémol* de Weber y est devenue un bavardage assez futile, ce qui, je dois lui dire, n'est pas absolument un contre-sens. Je me suis permis, au cours de ces divagations estivales, plus d'une prophétie. Je terminerai par celle-ci qui, je pense, ralliera au moins tous les vœux : qu'un temps viendra enfin où les jeunes filles ne joueront plus de piano.

LOUIS LALOY.

CONCOURS D'ORGUE.

Ç'a toujours été pour moi un mystère que l'indifférence actuelle du public à l'égard de l'orgue et des organistes. L'instrument et sa littérature valent pourtant qu'on s'en occupe : Bach, Hændel, Mozart, Beethoven, Franck, furent de grands improvisateurs et les musiques spontanément écloses sous leurs doigts dépassaient en beauté leurs compositions écrites ; l'orgue étant pour eux l'instrument maximum quant à l'étendue, à la dynamique et au timbre.

A vrai dire, il n'en est pas de même au Conservatoire : rien de plus affreux que le petit deux claviers où tous les jeux sont dans la même boîte et où la pédale ne comporte pas de 16 pieds ! A un moment, malgré les efforts combinés de Guilmant et du malheureux élève, l'expressive refuse de s'abaisser. Il me paraît indispensable de remédier à un pareil état de choses autant par égard pour le public éventuel (puisque la salle est là pour le recevoir) que pour la bonne conduite des études. Un sacrifice analogue à celui qui fut consenti rue St-Jacques n'aurait rien d'exagéré ; un instrument de trois claviers avec une quarantaine de jeux dans deux boîtes, et une montre destinée à assurer l'esthétique du tout, serait à peine digne de notre Conservatoire National.

Cinq élèves sur les huit qui forment la classe de Guilmant avaient été admis au concours. Le jury a fait son devoir en décernant deux premiers prix, l'un à M. Dupré, l'autre à M. Fauchet. Le premier a montré une originalité de bon aloi dans ses diverses improvisations : je ne serais nullement étonné que d'ici quelques années ce jeune homme donnât des preuves d'un rare tempérament musical. Il lui serait du reste utile de se plier quelque temps encore aux exigences des règles de l'école afin d'acquérir une pleine maîtrise des procédés et une solidité d'écriture qui lui manqueraient toujours. Quant à M. Fauchet il eut entre autres mérites celui d'improviser une fugue serrée et intéressante, la meilleure assurément. MM. Alain et Bourdon ont bénéficié chacun d'un second accessit : tous deux du reste fort médiocres. M. Cellier, qui s'est vu refuser un second prix, leur était certainement supérieur : Je ne me suis pas expliqué cette antipathie du jury.

Le sujet de l'improvisation libre était de M. Galeotti et

celui de la fugue de M. Gigout. Les concurrents n'eurent pas à se plaindre cette année du manque d'intérêt des textes qui leur étaient proposés : la mélodie de M. Galeotti était charmante ; seul du reste, M. Dupré sut la développer dans son véritable caractère.

LOUIS RÉGIS.



CONCOURS.

La Société des Compositeurs de Musique met au Concours, réservé aux seuls musiciens français, pour l'année 1907, les œuvres ci-après :

1. — *Œuvre Symphonique*, pour piano et orchestre ; en une ou plusieurs parties. (Durée environ vingt minutes.)

Prix 500 francs (Fondation Pleyel Wolff Lyon) et exécution à l'un des Concerts de la Société.

(Joindre une réduction de l'orchestre séparée pour un deuxième piano. En cas d'exécution, l'auteur devra fournir les parties d'orchestre.)

2. — *Deus Habraam*, duo pour ténor et baryton avec accompagnement d'orgue et chœur à trois ou quatre voix inégales (à la volonté de l'Auteur.)

Prix Samuel Rousseau 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau.

Les manuscrits devront être parvenus le 31 *décembre* 1907, *au plus tard, à l'Archiviste de la Société*, 22 *rue Rochechouart* (9e).

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. Lefébure, 22, *rue Rochechouart, ou au Secrétaire général*, 45, *rue Saint-Ferdinand* (17e).

*
* *

Un Concours pour l'emploi de *premier Violon Solo*, dans l'Orchestre des *Concerts Lamoureux*, aura lieu dans les premiers jours d'octobre prochain.

Les Candidats, qui devront être de nationalité française sont priés d'adresser, par lettre, leurs demandes en inscription au Secrétariat des Concerts Lamoureux, 2 rue Moncey.

THESES.

La Sorbonne, où tout récemment M. André Pirro soutenait deux thèses remarquables (*Descartes et la musique*, et l'*Esthétique de Jean Sébastien Bach*), n'est plus seule aujourd'hui à décerner le titre de docteur ès-musique. La Schola, sur ce point encore, suit l'exemple de notre vieille Université, ainsi que nous l'apprennent les *Tablettes* du mois de juin :

« Le mardi 18 juin, de 9 h. du matin à 7 h. du soir a eu lieu, dans le grand Salon de la Schola, l'assemblée de Soutenance des *Thèses de fin d'études* de huit élèves du cinquième cours de composition (anciens) qui sortent définitivement de l'Ecole après une présence assidue de 8, 9 et 10 années aux cours de composition.

« Les thèses ont été lues, discutées et soutenues dans l'ordre suivant, en présence de MM. Vincent d'Indy, président, Pierre de Bréville et Paul Poujaud, assesseurs :

« 1. M. René de Castéra. — *L'évolution moderne de la musique de piano, en France.*

« 2. M. Marcel Labey. — *De l'influence d'une idée extra-musicale sur la musique sans paroles, et de quelques-unes de ses manifestations.*

« 3. M. Déodat de Séverac. — *Sur la musique moderne ; la centralisation et les petites chapelles.*

« 4. M. Pierre Coindreau. — *Sur le goût et à propos du goût en musique.*

« 5. M. Albert Roussel. — *Sur l'interprétation et l'exécution des œuvres musicales.*

« 6. M. Maurice Alquier. — *Hypothèse sur la non-existence de Beethoven, appliquée à Schubert, Mendelssohn et Weber.*

« 7. M. Henri Estienne. — *Le piano et la musique de piano.*

« 8. M. Auguste Sérieyx. — *Les trois états de la tonalité.*

« Tous ces travaux, dont quelques-uns ont été vivement attaqués mais aussi très consciemment défendus, ont mérité l'approbation du jury, lui paraissant dignes du but proposé. Il a donc décerné à chacun des huit élèves le Diplôme spécial de fin d'études et de sortie définitive de la Schola Cantorum.»



EN PROVINCE

A M. LOUIS LALOY.

« J'ai vu au loin, sur la mer, une barque et dans cette barque, une femme, avec son enfant nouveau-né suspendu à son sein blanc, comme une colombe au bord d'une conque marine. »

BARZAZ-BREIZ.

Oui, la province s'élève à la vie. — Il est des femmes délicates qui se plaisent en vivantes allégories du printemps. Claude Debussy est un dieu très cher, très doux, que l'on voudrait connaître davantage ; et Ravel, et Séverac, et tous les ardents et tous les tristes, on les aime et on les recherche comme des consolations nouvelles. — Il est encore des musiciens, amateurs sûrs, très fins, qui se confinent à des jours réguliers dans l'intimité des anciennes musiques : et Purcell et Marcello sont d'infiniment rares directeurs...

Divine convalescence de nos rêves qui paraît survenir avec une paix irréelle ! Dans l'indéterminée, stérile agitation des mondes nouveaux, une religion naît, et la plus vieille civilisation de l'Europe s'en fait l'arbitre.

La musique ne doit plus être une réserve close. Au prix du sentiment le plus délicat des élites, la joie d'un parti est la norme des futures ambitions françaises. Erronée nous déclarons cette conception, hybride espérance des médiocres, qui fait de l'art la proie du plus grand nombre. Non, les plus forts l'emporteront seuls, parce qu'ils auront su grouper autour d'une fière lumière, non vacillante, une secte adroite de partisans. La verticale lutte des classes, éternelle, s'oppose toujours davantage pour notre esprit à l'asservissante raison sociale des foules. Il faut que l'homme soit libre pour apprécier la vie, il faut mieux encore que l'indépendance de son effort lui fasse une arme de ses opinions.

Or la connaissance n'est pas une loi de la perfection nouvelle: elle est un adjuvant moral, quelquefois précieux, contre le pédantisme affirmatif, mais il faut lui reconnaître une particulière force d'inhibition vis-à-vis des volontés faibles. Ce n'est pas en apprenant que l'on sait vouloir. — Il n'y a donc à proprement parler, pas de milieu pour créer, pas de pays spécialement propre à la génération musicale. Il y en a peut-être d'impropres. C'est un danger de vouloir condenser l'art dans les ondulations étroites d'une capitale : l'endémie du goût s'y fait trop sentir. Une évidente ataraxie végétative est un mal qui se compense largement par l'absence des médiocrités communes. L'isolement n'est pas médiocre.

C'est pourquoi nous sommes libres de vouloir tresser des couronnes sur l'effort de nos chefs. Notre nationalité vivante ne consent pas à la parodie d'espérances étrangères. La province se réclame donc du culte des meilleurs de ses enfants, et, quoi que Paris leur donne, quoi qu'ils nous prennent, il faut espérer que ceux-ci nous reviendront souvent, qu'au milieu de leurs admirations de cœurs plus simples; ils se sentiront plus riches de l'exaltation tonique de leurs origines. — Il faut rendre Vincent d'Indy à son Vivarais, il faut que les collines de Lug conservent jalousement tout entière la personnalité de V. Neuville, il faut que les respectueux du passé, comme les fous légers du Sur-avenir, nous nous les « partagions », à tous prix ! Paris étouffe de trop de talents et ne nous rend pas la générosité de leur sève. « La France a mal à la tête » ; Victor Hugo l'avait prédit. La conquête de la province par le « Debussysme » a ce sens : qu'elle est prête à réarmer le courage de ses jeunes disciples.

Croiront-ils à la sincérité, avant de croire au succès ? Voilà l'avenir.

J. R.



LIVRES REÇUS

NIECKS F. — *Programme Music in the last four Centuries.* Lond. Novello and C°, 1907, in-8°.

NEUMANN A. — *Erinnerungen an Richard Wagner.* Lpz. Staackmann. 1907 in-8°.

PROD'HOMME J.-G. — *Œuvres en prose de R. Wagner.* Traduction française. P. Delagrave, in-12.

PIRRO A. — *L'esthétique de Sébastien Bach.* P. Fischbacher. in-4°

PIRRO A. — *Descartes et la musique.* id. P. Fischbacher, in-8°.

BELLAIGUE C. — Mendelssohn. Collection des *Maîtres de la musique.* P. Alcan, in-12.

ROEHRIC E. — *Les Origines du choral luthérien.* P. Fischbacher. in-8°, 1906.

DANION L. — *La Musique et l'oreille.* id. 1907 in-12.

BORREN Ch. VAN DEN. — *L'œuvre dramatique de Cécar Franck.* id. 1907, in-12.

JEAN HAUTSTONT : *Notation musicale autonome.* Paris, Imprimerie de l'école Estienne, 1907, in-fol.

MARCELLO CAPRA : *Annuario generale del Musicista d'Italia.* Turin-Rome, Societa tipografico-editrice nazionale.

RAOUL RICHTER : *Kunst und Philosophie bei Richard Wagner.* Leipzig. Quelle Meyer.

RITTER W. — *Smetana.* (Collections des Maîtres de la musique.) P. Alcan, 1908, in-12.



Publications Musicales Récentes

De Caix d'Herveois : *Pièces. de viole,* transcrites pour violoncelle avec réalisation de la basse chiffrée par Auguste Chapuis. Deux recueils. Paris, Durand et fils.

Marc Antoine Charpentier : *La couronne de Fleurs.* Révision par H. Busser. Paris, Durand et fils.

Vincent d'Indy : *Deuxième quatuor.* Petite partition. Paris, Durand et fils.

Paul Ladmirault : *Variations sur des airs de biniou tricorrois,* pour piano à 4 mains. Paris, Demets.

E. Lalo : *Scherzo* pour orchestre. Paris, Durand et fils.

Maurice Ravel : *Histoires Naturelles.* Chant et piano. Paris, Durand et fils.

Richard Wagner : *Lohengrin.* Prélude et Introduction au 3e acte. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

Antoine Francisque : *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique.)*

Albeniz I. : *Iberia* (3e cahier) El Albaicin ; El Polo ; Lavapies. Edition Mutuelle 1907.



ERRATA

Dans mon dernier article sur *La musique mesurée à l'antique*, malgré tout le soin apporté à revoir les épreuves, quelques fautes m'ont échappé, qu'il est nécessaire de corriger.

Page 685, n^e 4, lire : TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*. Les mots « *Des représentations en musique ancienne et moderne*, Paris, 1681 » doivent être reportés à la note 5, après « Menestrier ».

Page 689, n^e 3 ; au lieu de *p.* 5, *n°* 1, lire : *p.* 681, n° 1.

Page 699, n^e 1, 12e ligne ; au lieu de *devisa*, lire : *divisa*.

Page 700, 6e ligne ; mettre la barre de mesure après la première blanche, dans le groupe où elle se trouve après les deux noires.

Page 703, n^e 1, ligne 1 : au lieu de « familirais », lire « familiaris ».

Page 705, n^e 3, au lieu de « citée p. 27 », lire « citée p. 703 ».

Page 706, n^e 1, dans la première citation musicale, après « sautons », au lieu d'une barre de mesure mettre une barre en pointillé

PAUL-MARIE MASSON.

Une feuille d'épreuves s'étant égarée, quelques noms propres ont été altérés dans l'article *Musique française* de notre dernier numéro :

Page 770, ligne 8 : Chabrier et non Chalvior.
— ligne 19 : Caillavet et non Caillaret.
Page 771, ligne 9 : Francell et non Francelle.
— ligne 9 : Fugère et non Eugène (!).

Enfin la signature doit être mise à la fin de l'article et non au milieu.



Le Gérant : MARCEL FREDET — Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer*, *d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles. (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). 1 70
» » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gauthier). » 2 50
Dupont (G.) Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur. » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate à quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »
Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. *Net.* 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en la ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie. en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue *la* min. (de J.-S. Bach). » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1er Livre des 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol* en 4 parties » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

AGENCE DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

OCCASIONS

— **On demande** un orgue de Cavaillé-Coll à 2 claviers, de 8 à 12 jeux. S'adresser aux bureaux de la revue, 6, chaussée d'Antin.

— **A vendre** un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— **A vendre** un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— **A vendre** viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— **A vendre** superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 14, rue Poisson.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. **Balutet**, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

Pour les membres étrangers de la société : 12 francs.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT:
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
ARENCIBIA, 30, faubourg Poissonnière.
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
LAUDY, 224, boul. St-Germain.
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.
EITEL, 8, rue de Richelieu.
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nimes : THIBAUD.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse: SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : BREITKOPF et HARTEL.
Berlin W. 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16th Street.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.



LA MUSIQUE INDO-CHINOISE

La Musique Cambodgienne



ORIGINES.

La musique cambodgienne est identique avec la musique siamoise dont elle dérive sous tous les rapports, aussi bien comme expression musicale que comme moyen d'expression : engins sonores. La musique qu'on peut entendre à Pnom-Penh y a été rapportée par feu Norodon I[er] qui, né et élevé à la Cour de Bangkok, avait une grande prédilection pour les goûts et les mœurs du Siam. On ne saurait mieux trouver les origines de la musique cambodgienne qu'en recherchant les origines de la musique siamoise. Et nous tomberions alors sans doute sur le grand courant civilisateur chinois qui triompha dès l'antiquité et exerça son influence, pour le sujet qui nous intéresse, jusqu'au delà de l'Insulinde (Java, Bornéo, Sumatra). C'est ainsi que la théorie pentatonique ne demeura certes pas étrangère à la formation de certaines gammes hindoues que nous connaissons encore aujourd'hui sous les noms de :

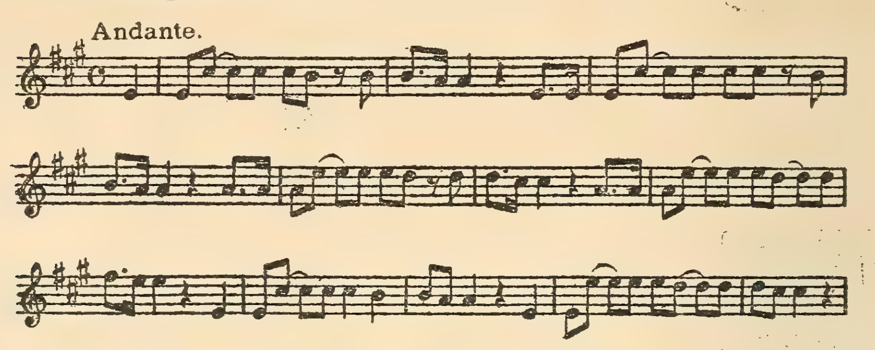
VELAVALI : *Fa, sol, la, do, ré* (la vieille gamme chinoise).
GAUDI : *Sol, la, si, ré, mi.*
SAINDHAIR : *La, si, ré, mi, fa.*

CARNATI : *Sol, la, do, ré, mi.*
MÊLASVASRI : *La, do, ré, mi, sol.*

pour ne citer que quelques-unes des seize mille gammes que les Hindous prétendent avoir inventées.

Il est évident que par sa situation géographique, le Cambodge ne pouvait se soustraire à l'influence chinoise et si les musiciens cambodgiens employèrent les gammes pentatoniques, du moins surent-ils les ployer au gré de leur invention mélodique. Il faut voir là, croyons-nous, une heureuse imitation des musiciens hindous et javanais dont le goût plus sûr, plus libre, moins soucieux des théories chinoises, sut créer des mélodies charmantes.

Voici un exemple de ces airs hindous dont la grâce est vraiment surprenante :



Les Chinois ont-ils jamais su créer chose aussi gracieuse, aussi fine et de rythme aussi piquant ? « Les filles sont plus belles que la mère », pourrait-on dire. Et cependant cet air hindou, nous ne l'avons pas choisi à dessein, il ne s'agit pas là d'un air spécialement bien venu; nous n'avions, au contraire que l'embarras du choix et seul le souci de ne pas sortir du cadre que nous nous sommes tracé nous empêche d'en citer davantage.

Pour bien démontrer combien les pays environnants surent progresser alors que la Chine restait figée dans son esprit de tradition, son amour conservateur des rites établis, nous présentons successivement des spécimens de musique javanaise et siamoise qui nous conduiront petit à petit vers le sujet qui nous occupe aujourd'hui : La musique cambodgienne.

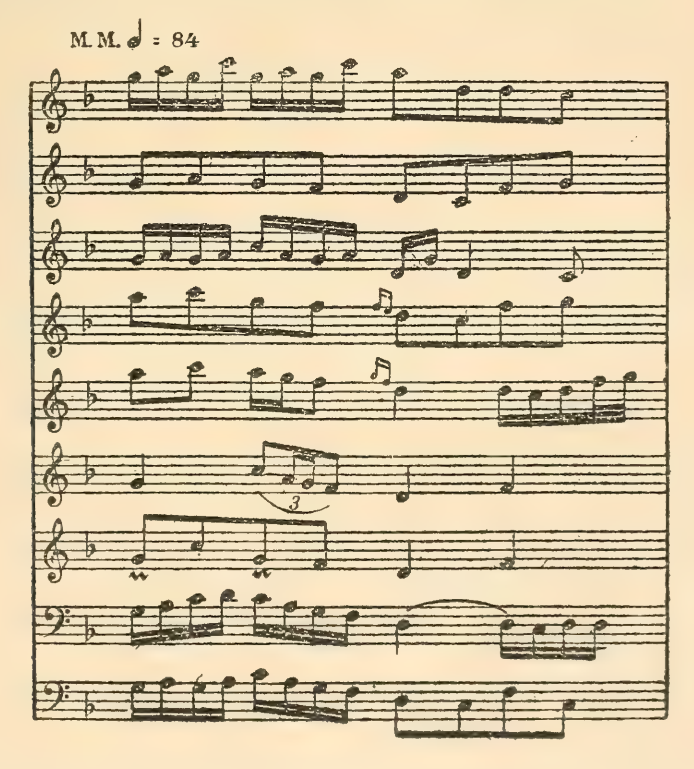
En ce qui concerne la musique javanaise, voici ce qu'en dit le Dr N. Land dans son ouvrage justement célèbre (1).

(1) *De Gamelan te Jogjåkartå.* (Letterk. Verh. der Koninkl. Academie, deel XIX, 1890)

« La musique javanaise a sans doute des racines autochtones, « mais qui se sont développées sous l'influence des musiques « chinoise, indo-chinoise, hindoue et persico-arabe. » Ce nous est une nouvelle preuve de l'influence réciproque, exercée par ces peuples au cours de leurs relations séculaires, mais la part du lion revient certes à la Chine dont la civilisation est de beaucoup la plus ancienne.

La musique siamoise, étroitement liée à ses sœurs asiatiques, semble cependant en parenté plus étroite avec la musique javanaise si l'on songe au contrepoint rythmique qui caractérise les œuvres des deux pays. Nous retrouvons la même facture dans la musique cambodgienne et c'est pourquoi M. Laloy a très justement dit (1) : « Cette musique me paraît, dans son essence, contrapontique. »

Voici un exemple de musique siamoise d'une surprenante polyphonie rythmique et qui vient à l'appui de notre assertion (2)



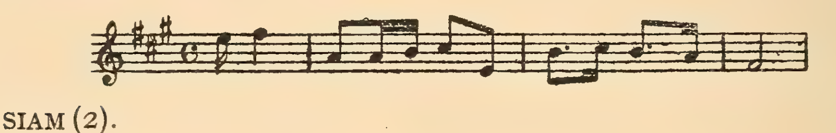
(1) *Musique et danses cambodgiennes, Mercure Musical*, 15 Août 1906 p. 104.
(2) Stumpf, *Siamesische Musik*.

ANALOGIES.

Quant aux mélanges, aux adaptations et modifications auxquels beaucoup de motifs exotiques ont été soumis, nous ne saurions mieux nous faire comprendre qu'en juxtaposant certains thèmes dont l'analogie est frappante. Quoique chaque pays les revendique comme son bien, il est plus que probable qu'ils appartiennent à l'école chinoise ; les modifications sont dues aux écoles du sud-asiatique dont nous avons déjà mentionné la supériorité musicale sur la Chine :

Première comparaison :

CAMBODGE (1).



SIAM (2).

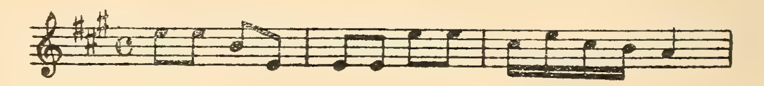


Deuxième comparaison :

JAVA (3).



ANNAM.



Il est très facile de dépouiller le motif javanais de sa broderie et d'y reconnaître le motif annamite qui n'en est pas dérivé, étant trop complet ; il faut plutôt admettre que le Javanais a connu le motif annamite et l'a adapté à sa manière.. Le motif

(1) Louis Laloy, *Musique et danses cambodgiennes*, p. 104.
(2) Stumpf, *Siamesische Musik*.
(3) Land, *de Gamelan*.

annamite, plus directement sous l'influence du goût chinois se meut dans un rythme plus calme et plus simple.

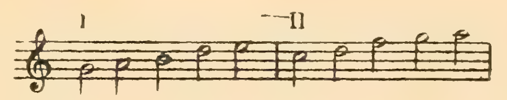
Nous devons répéter que la matière à comparaison abonde et que nous ne pouvons ici que donner des indications, car le sujet serait trop fertile et empiéterait sur un autre sujet, connexe au nôtre cependant. Il était toutefois nécessaire de familiariser le lecteur avec l'ambiance, de lui faire connaître les tenants et aboutissants, les ramifications de la musique cambodgienne avant de pénétrer plus avant dans la région à explorer.

LA GAMME.

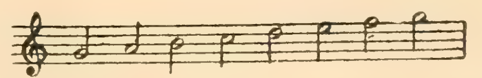
La gamme en usage au Cambodge est la gamme pentatonique des deux genres, soit : 1° Tonique, seconde, tierce, quinte et sixte. 2° Dominante, sixte, tonique, seconde, tierce.



Mais c'est là une façon toute conventionnelle d'envisager ces gammes exotiques, car on ne doit pas perdre de vue que les Asiatiques considèrent chaque note comme point de départ d'une nouvelle gamme et que la deuxième gamme que nous faisons débuter, selon nos idées, par la quinte, pourrait bien passer pour une autre gamme comprenant : tonique, seconde, quarte, quinte, sixte ; comme il se pourrait encore que la première, que nous faisons débuter par la tonique, ait pour note de départ la quinte, auquel cas nous obtiendrons une échelle constituée par : dominante, sixte sensible, seconde tierce :



ce qui donne la gamme diatonique suivante :



On objectera peut-être que les Asiatiques ignorent ou n'usent pas des 4e et 7e degrés. Cela est vrai, mais depuis quelle

époque en est-il ainsi ? Des exemples nous prouveront d'ailleurs qu'il y a en outre erreur partielle. Nous devons nous reporter vers les temps primitifs de la musique chinoise, alors que Ling-Liuū établissait, sur l'ordre de Houang-Ti (2697 av. J.-C.) la théorie des *Lus*, base de la musique chinoise. La gamme des *Lus* est une gamme chromatique complète qui fut en usage en Chine très probablement jusqu'au moment où, sous la poussée des idées symboliques et la glorification en toute chose du nombre cinq, fut décrétée la loi de la suprématie de la gamme pentatonique. Dans l'idée des ordonnateurs de ce système :

La première note	*Koung*	correspondait	au chef.
La deuxième	—	*Chang*	—	au ministre.
La troisième	—	*Kiao*	—	à la nation.
La quatrième	—	*Tcheu*	—	aux affaires d'Etat.
La cinquième	—	*Iu*	—	aux choses matérielles.

Le peuple chinois s'est si bien accoutumé au système pentatonique qu'il ne s'aperçoit même pas de l'état incomplet de sa gamme usuelle, et il ignore absolument la gamme-type correspondant aux *Lus*. Il se peut encore que les pas diatoniques *mi-fa* et *si-do* furent jadis considérés comme vulgaires ; les Japonais ne les ont-ils pas également rangés dans leur gamme « vulgaire » : *si, do, mi, fa, si,* gamme de quatre tons en somme ? Ou faut-il conclure que, ne se présentant pas dans l'ordre diatonique des *Lus*, l'admission des demi-tons dans la gamme diatonique fut déclarée impossible, et partant d'un emploi très limité dans la pratique. Si nous envisageons le tableau des *Lus* :



nous reconnaissons que les Chinois, maîtres de musique des peuples asiatiques, ne concevaient pas de succession par demi-ton, puisque, recherchant les quintes, données par les petits *Lus*, au moyen des notes des grands *Lus*, ils procédèrent là également diatoniquement en passant forcément de *mi* à *fa* ♯,

étant donné l'obligation dans laquelle ils se trouvaient de constituer une quarte juste, en descendant de *si*, afin de rester dans le modèle adopté, marche de quintes-et-quartes.

L'absence de l'harmonie rend très difficile l'appréciation de telle ou telle gamme, surtout lorsqu'il s'agit de gammes exotiques incomplètes. Voici par exemple, la gamme classique chinoise : *Do, ré, fa, sol, la, do, ré* ; isolément entendue nous avons la sensation de saisir des parties de la gamme de *fa* naturel, puisque, n'ayant pas de quatrième ton, le *fa* ne saurait être la quarte du *do* fondamental qui devient réellement la dominante de la tonique *fa*. La gamme « classique » japonaise est la suivante : *ré, mi, sol, la, do* ; ne nous donne-t-elle pas le sentiment de la tonalité d'*ut* naturel ? La raison me semble être celle-ci : habitués avant tout à une musique d'essence harmonique, nous retenons dans une succession tonale l'*accord dominant* qui, dans l'exemple présent, serait l'accord de sixte d'*ut* majeur. Un autre exemple confirmera : La gamme usitée pour la *musique noble* de Koto se compose de *mi, fa, la, si, do* ; la tonalité de *la* mineur, contenu d'ailleurs par l'accord de quarte-et-sixte, ne s'empare-t-elle pas de suite de notre oreille, à l'exclusion de toute autre tonalité ?

Les Cambodgiens musiciens, moins savants qu'inspirés, n'ont pas établi de théorie à ce sujet ; ils se sont habitués à jouer tel air de leur répertoire dans la tonalité qui convenait le mieux à leurs instruments et où nous rencontrons fréquemment : *fa* majeur, *la* majeur, *ré* majeur, *sol* majeur, *ut* majeur ; il convient cependant de reconnaître que le *fa* majeur domine, comme il en est d'ailleurs dans la musique siamoise : *fa* majeur, la gamme classique chinoise, encore que les Chinois jouent beaucoup en *ut* majeur, ton voisin de leur gamme classique.

LA MÉLODIE.

La mélodie cambodgienne affecte la forme de morceaux construits avec goût, où le développement du thème initial en forme de broderie constitue un des principaux éléments. La construction d'un air exotique n'a évidemment que peu d'analogie avec l'architecture classique de notre musique. Souvent même la mélodie exotique se meut dans des formes très libres.

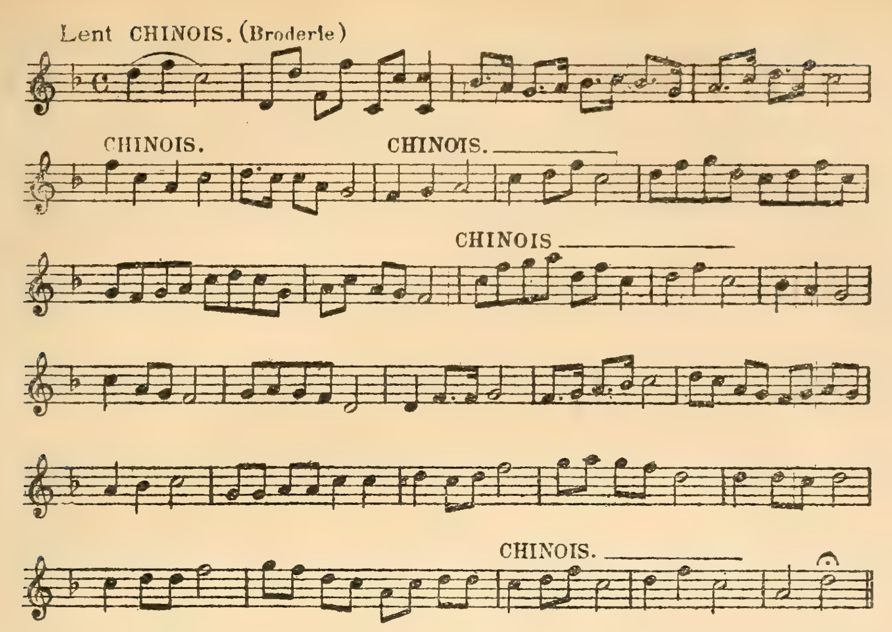
Mais le charme de la musique cambodgienne réside surtout dans l'enchaînement logique. On y perçoit l'expression d'une haute musicalité qui sait s'exprimer en phrases caractéristiques dont elle forme des ensembles bien liés, animés d'un bout à l'autre, du même esprit.

Nous ne saurions mieux nous faire comprendre qu'en faisant figurer un des préludes favoris exécutés avant l'entrée des danseuses :



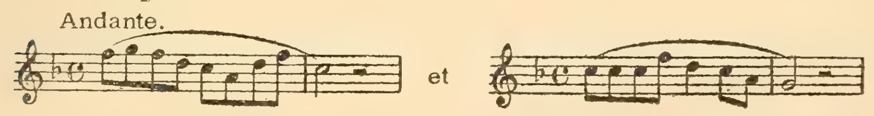
Ce prélude est si parfait en son genre que c'est à peine si nous apercevons l'absence des deux degrés manquant dans la gamme pentatonique qui servit à la composition de cette mélodie. Nous devons croire que seule l'intuition du Beau a donné aux musiciens du Sud-Asiatique le sens de la grâce mélodique. Le prélude que nous venons de présenter n'est pas réservé à l'orchestre seul ; il est également interprété en même temps par un chœur de femmes (20 chanteuses) qui renforce à l'unisson ces phrases puissantes et gracieuses à la fois et d'une si belle venue.

Nous disions plus haut que le Cambodgien aime annoncer un thème qu'il continue, en le répétant, sous forme de broderie. Ce fait, assez explicable chez des musiciens maniant des instruments propres aux traits de virtuosité, a été remarqué également au Siam et dans l'Insulinde. Le répertoire du Gamelan fourmille de traits de ce genre. Le spécimen cambodgien que nous avons choisi à ce titre est encore curieux en ce qu'il fait ressortir son origine chinoise



Cette mélodie contient encore une note que nous sommes étonnés d'y rencontrer en telle profusion : le *si* bémol, quatrième degré de la gamme de *fa* majeur, base de la présente composition.

Dans les ornements mélodiques qui agrémentent les partitions cambodgiennes, nous pouvons encore rencontrer fréquemment des formules chinoises, où apparaît le système pentatonique dans toute sa pureté :



Voyons ce que le Cambodgien par contre sait produire avec la même stricte donnée et nous n'hésiterons pas à lui accorder la palme de la supériorité.



Autre exemple :

Ces petits motifs ont une allure de légèreté qui tient de la maîtrise et qui nous montre combien la musique cambodgienne sait rester artistique jusque dans ses moindres manifestations.

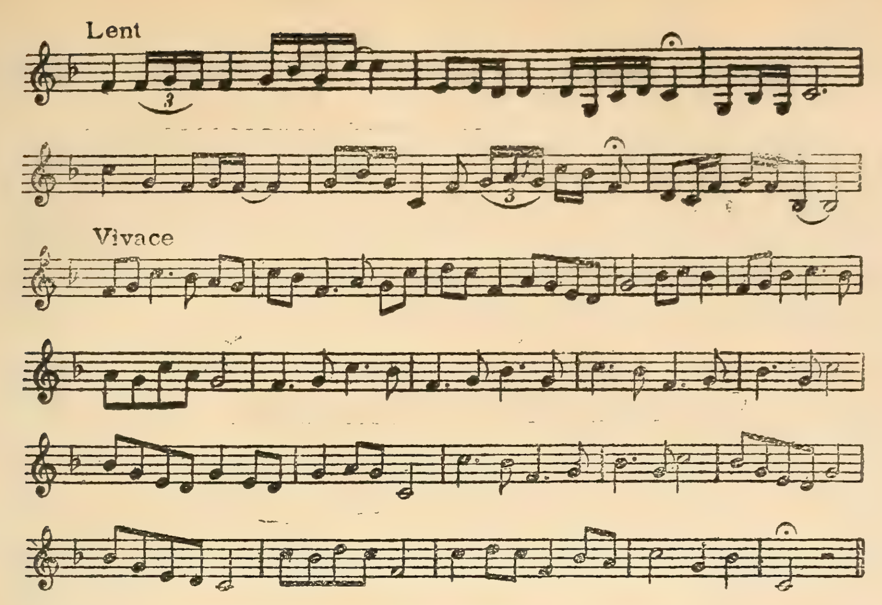
Nous savions déjà que le 4e degré, tout comme le septième, est d'une insigne rareté dans les musiques asiatiques ayant le système pentatonique pour base. Nous eûmes cependant l'occasion d'entendre ces deux degrés dans des endroits fort éloignés l'un de l'autre et par des indigènes de classes très différentes ; nous ne choisirons que deux exemples typiques pour ne pas abuser de la patience du lecteur.

Voici d'abord le chant d'un marchand ambulant chinois que nous entendîmes toutes les nuits à Pnom-Penh :



Ce petit chant complétait admirablement le tableau nocturne, alors que l'atmosphère atroce condamnait au silence et au repos les êtres vivants. Seule, hors du chant, était perceptible cette vibration qu'on entend partout durant la nuit, respiration discrète d'un charme exquis parce qu'indéfinissable et qui nous rappelle que la vie n'est pas interrompue, pendant que nous restons captifs du silence de ce nocturne tropical. On ne saurait avoir goûté pareille sensation sans en garder un profond souvenir où les moindres détails, les points saillants comme ce chant nocturne se détachent en hauts-reliefs aux contours estompés.

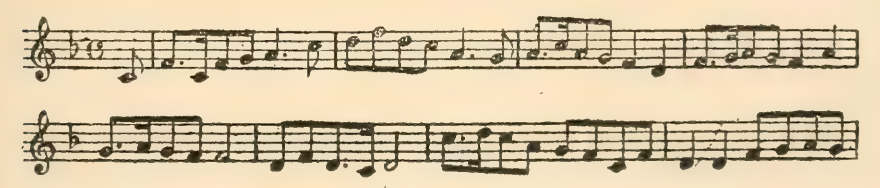
Une autre fois c'était à Hué ; un soliste de S. M. Than-Thaï nous régalait de longues improvisations ; la présence des trois frères du monarque lui faisait sans doute accomplir des tours de force, car ce brave flûtiste connaissait toujours « encore une chanson »; il était aveugle, et jouait accroupi, n'étant qu'un paria aux yeux des Annamites présents. Après plusieurs tentatives vaines, il nous fut donné de saisir les thèmes et de noter une des principales improvisations que nous présentons ci-dessous; on y retrouvera les deux fameuses notes si souvent prohibées dans la gamme rituelle des peuples d'Extrême-Orient.



Malgré l'intérêt que peut présenter cette improvisation, il nous faut reconnaître son infériorité sur les airs cambodgiens. Nous ajoutons un court exemple qui rappelle quelque peu l'entrée de la fameuse marche hongroise de Rakoczy et qui contient le 7e degré si peu employé par les musiciens indigènes.



Nous verrons plus loin que la note sensible n'exerce pas sur ces musiciens la même sensation que sur notre organe auditif ; l'Asiatique n'éprouve pas comme nous la satisfaction de voir la note sensible faire sa résolution sur la tonique. L'air qui suit est exclusivement réservé aux Ronéats et se joue d'ordinaire vers la fin d'une représentation. Malgré son rythme lent, il est d'un caractère plus joyeux que le prélude d'ouverture un tantinet solennel à cause de ses longues tenues. On remarquera en outre la soudure habile lorsque, vers la fin, revient le thème initial.

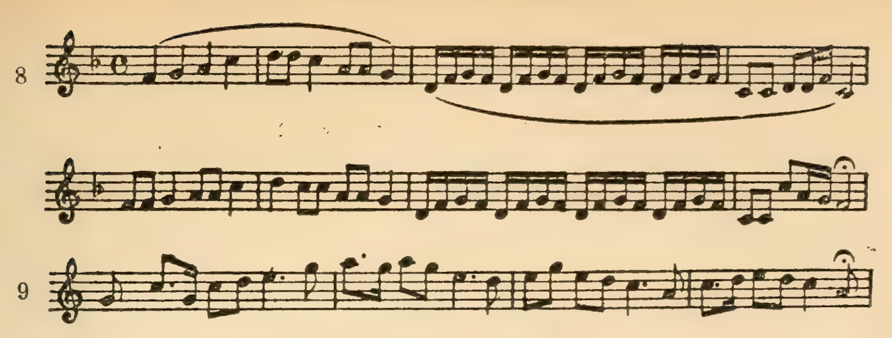




Avant de terminer ce chapitre par un modèle d'orchestration cambodgienne, nous faisons défiler une suite de motifs plus ou moins développés et où il n'est pas besoin de commentaires puisque le lecteur est à présent, croyons-nous, assez initié aux singularités de cette musique exotique pour les étudier et en saisir les traits saillants.

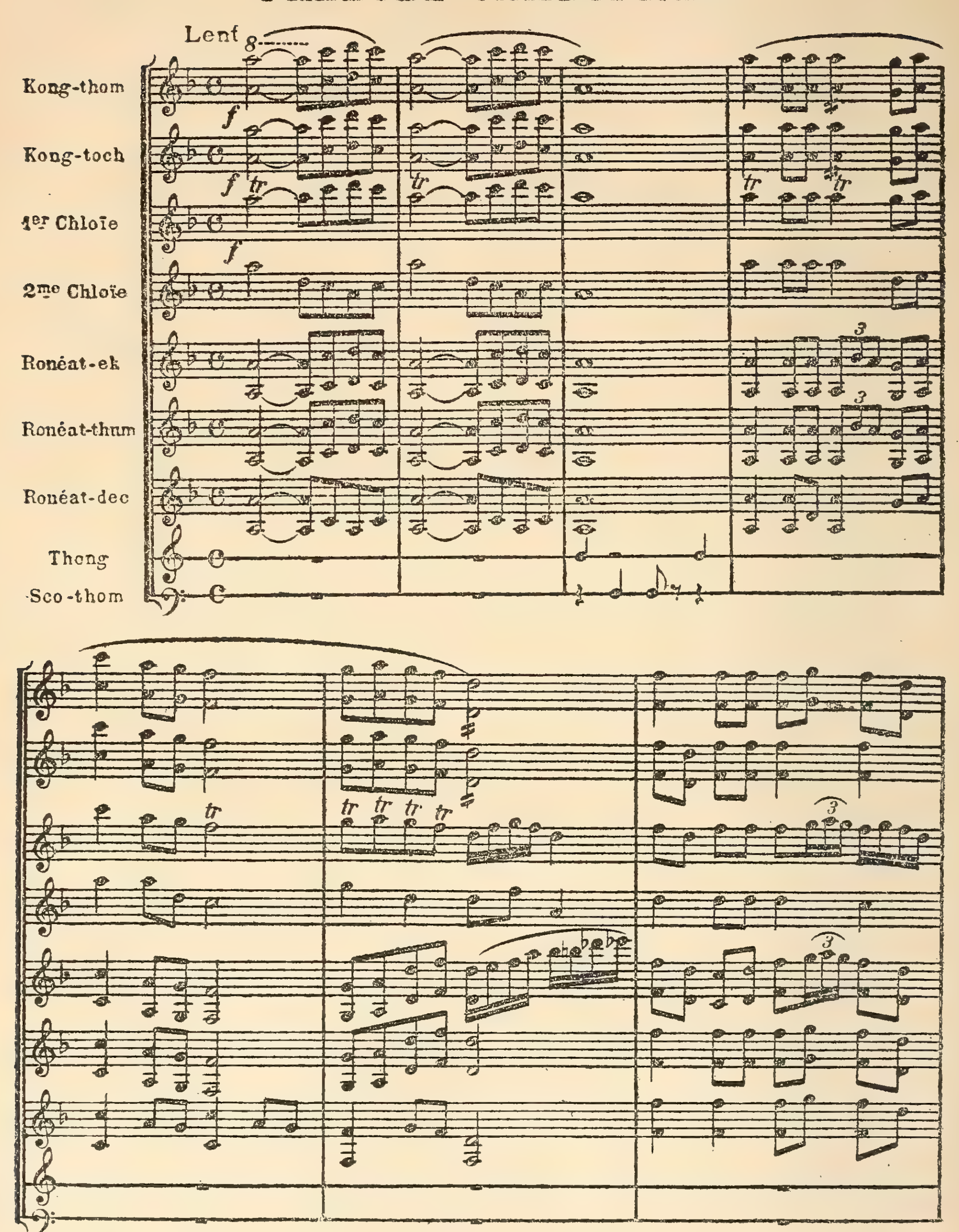
♩ = 132

Andante.

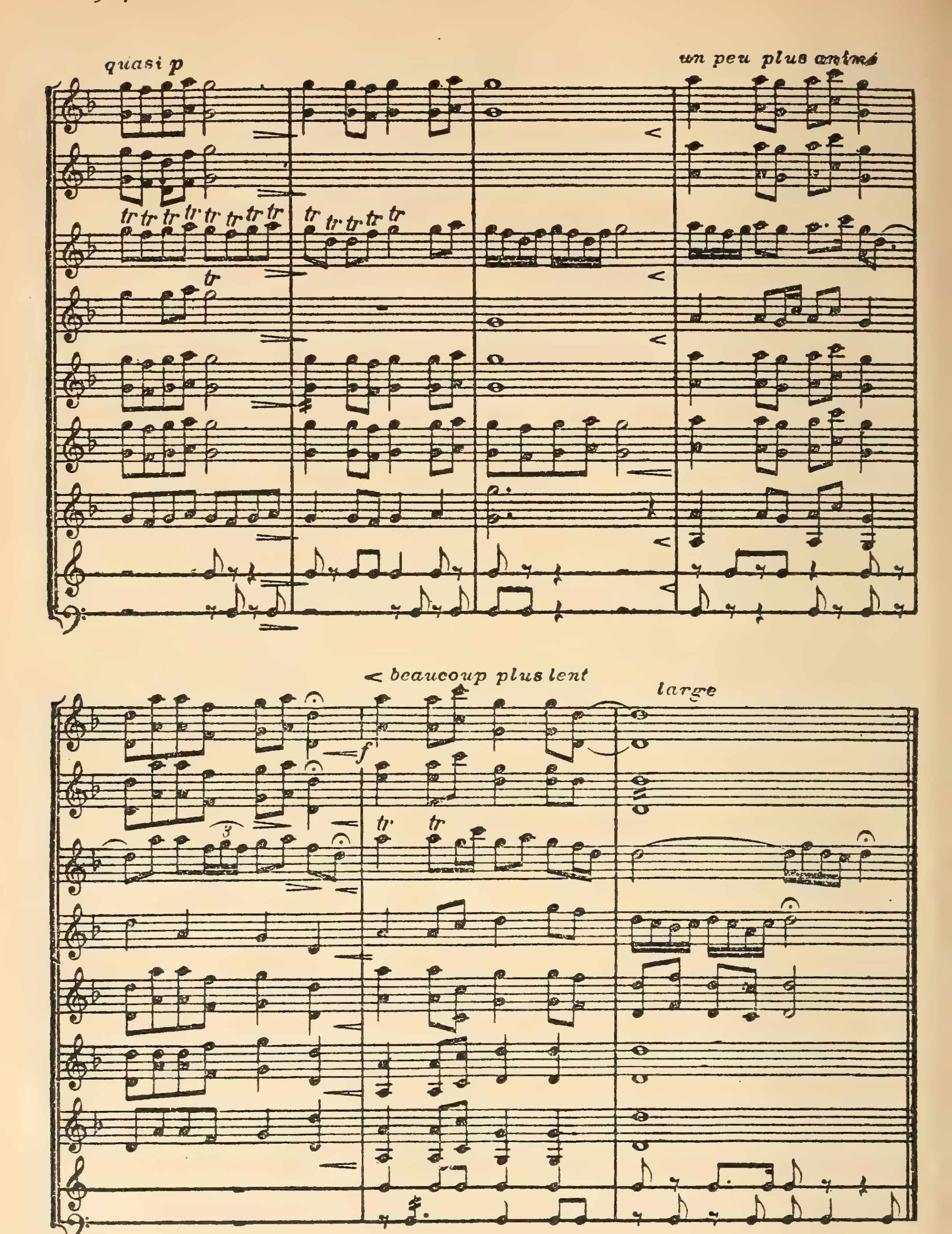


Beaucoup de ces motifs ont été notés pendant les représentations théâtrales à Pnom-Penh ; expliquer leur signification, ou le moment dramatique qu'ils sont appelés à émailler de leur couleur vive, serait sortir du cadre que nous nous sommes tracé. Qu'il suffise, pour l'instant, de savoir qu'ils sont tous créés en vue d'accompagner des pas de danse, car, fait singulier chez un peuple musical, il n'y a pas de musique populaire chez les Cambodgiens. Une explication assez précieuse de ce fait nous fut donnée par un des ministres de feu Norodon qui passait pour bien connaître ses compatriotes, leurs mœurs et coutumes, leur pensée et leur esthétique. Selon cet homme, le Cambodgien ne conçoit la musique qu'en relation directe avec la scène, il n'entend pas les séparer et goûter la musique pour elle-même. Quant aux maigres sons d'un ravanastron, quel que soit le plaisir qu'y prenne l'Anamite, le Cambodgien n'en veut rien entendre. Il veut la musique dans tout l'éclat de sa beauté, ce que, selon lui, seul un orchestre complet peut produire. Une autre raison, d'ordre économique et qui compte certainement : les produits de la lutherie cambodgienne sont fort coûteux, partant d'une acquisition difficile pour l'homme du peuple. En Indo-chine, où les instruments à musique sont à bas prix (de fabrication qui voisine d'ailleurs avec la pacotille) le peuple peut se procurer sans gros sacrifice de quoi assouvir sa passion pour l'art des sons. Le Cambodgien est donc moins favorisé que son cousin annamite et il ne peut qu'avoir la coquetterie de renoncer à toute production musicale lorsque cette dernière ne se présente pas dans d'excellentes conditions. Pour clore le chapitre de la mélodie nous faisons suivre le morceau d'orchestre cambodgien, prélude ordinaire des représentations théâtrales et qui est un spécimen de la polyphonie et polyrythmie de cette musique étrange et si délicieusement captivante sous bien des rapports.

PRÉLUDE CAMBODGIEN




tr
tr
tr
3
3
tr
tr
5
<ff
<ff
<ff
<ff
<ff
<ff
<ff
<ff
<ff


quasi p
un peu plus animé
beaucoup plus lent
large

SENTIMENT HARMONIQUE.

Il n'est pas sans intérêt de considérer l'attitude du musicien cambodgien vis-à-vis de notre musique. Disons de suite que l'impression produite par notre art n'est pas favorable et que l'Asiatique adresse à notre musique le reproche que nous faisons, dans le sens inverse, à la musique asiatique. Alors que le Cambodgien trouve notre musique trop chargée, trop polyphone et « incompréhensible » sous le rapport de l'harmonie, nous reprochons à la musique exotique en général l'absence de l'Harmonie et une relative mièvrerie. Ce qui est certain, c'est que notre système harmonique recèle des accords insaisissables pour l'oreille asiatique et, partant, peu propres à lui plaire. Les accords mineurs et les accords diminués, surtout leurs renversements sont détestés du musicien asiatique qui réserve sa prédilection au seul accord parfait majeur et aux combinaisons qui en émanent, leur claire simplicité les lui rendant sympathiques. Peut-être aussi que notre façon d'employer les accords ne lui étant pas familière, il ne se sent pas à même d'en saisir les beautés et les multiples applications ; ignorant l'origine de tel ou tel accord, les dévelopements amenés par les renversements, successifs lui échappent et il se contente de les condamner en bloc, sauf l'accord parfait et ses renversements, le plus rudimentaire, celui que peut saisir toute oreille.

HARMONIE EXOTIQUE.

Dans le genre spécial de contrepoint qu'est toute orchestration cambodgienne (comme siamoise et javanaise) nous rencontrons en fait d'accords surtout des combinaisons simultanées de quartes successives dans la même partie. C'est ainsi que les Ronéats exécutent fréquemment des traits comme le suivant :



Sans que cela choque l'oreille européenne, étant atténué par le multiple redoublement du chant initial ainsi qu'il appert d'une mesure-type que nous présentons :

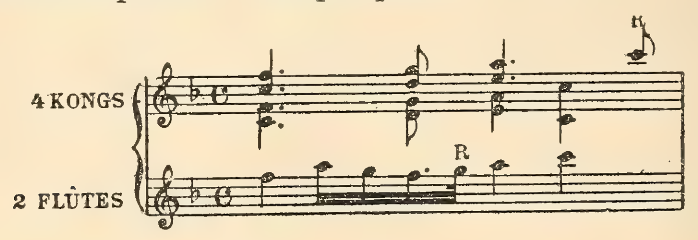


La prédilection pour la quarte plutôt que pour la tierce, entre deux parties de mêmes instruments, se manifeste à chaque instant. Dans le trait suivant :



Ici, le *fa* au lieu du *mi* nous semblerait plus naturel et davantage dans le sentiment tonal.

Le « retard » est également connu et pratiqué par ces musiciens comme le prouve l'exemple qui suit :

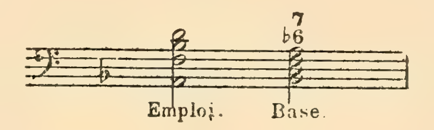


On peut même y rencontrer certaines notes produisant des

anticipations préparées et que seule leur courte durée ne rend pas désagréables à l'oreille :

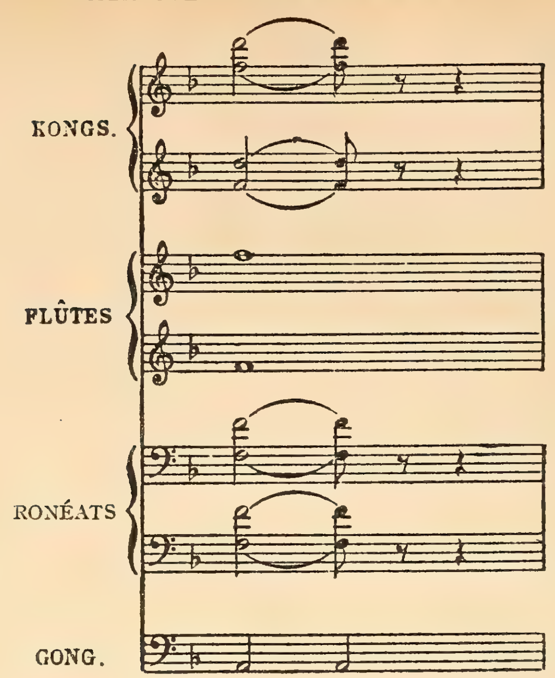


Mais ce qui est plus étonnant, c'est l'emploi chez ces musiciens ennemis des accords altérés, de certaines combinaisons assez artificielles alors que ces musiciens exotiques n'ont pas caché leur aversion pour nos harmonies mineures. Voici par exemple une combinaison qui a pour base l'accord de 7e majeure sur le 6e degré mineur et se présente ainsi dans la partition exotique :



Tonalité de *ré* mineur, le relatif de la tonalité *fa* dans laquelle se tient tout le morceau que nous prenons pour sujet d'analyse ; et il se présente sous forme de 3e renversement irrégulier de l'accord principal. Ce fait, nous le répétons, nous étonne chez des musiciens qui trouvent déjà très vilain notre simple accord parfait mineur. Quelle est donc la raison de cette compréhension particulière du système harmonique ? A quel facteur imposer cette divergence dans le sentiment harmonique ? Et comment s'expliquer leur argument pour l'accord parfait majeur surtout, alors qu'ils ne le pratiquent pas, ou du moins sous forme de redoublement à l'octave seulement ce qui introduit des vides caractéristiques et nous fait refuser le nom d' « accord » à pareille combinaison simultanée ?

Encore un fait curieux chez des peuples n'aimant pas la musique : en poursuivant notre analyse nous trouvons de vrais accords et ce sont encore des accords mineurs dont voici un exemple :



Ne sont-ce pas là tous les éléments d'un 6/4 de *ré* mineur ? Il est donc bien difficile sinon impossible de faire des conclusions alors qu'entre théorie et pratique se font jour tant de contradictions. Ne pas aimer le genre mineur et l'employer presqu'exclusivement, adorer le majeur et ne jamais l'appliquer ; que déduire alors ?

Ceci, peut-être, que, ne modulant pas dans le sens strict du mot, ces accords ne portent pas, au moment de leur émission, le caractère mineur en eux, (ce que nous avons ressenti au cours des multiples auditions auxquelles nous assistions à Pnom-Penh) ou, pour nous exprimer plus clairement, ils ne nous communiquent pas le sentiment mineur qui est cependant en eux parce que notre oreille, captive de la tonalité régnante, accepte ce 6/4 mineur plutôt comme un accord de sixte : *fa-ré*, posé sur le 3e degré, *la*, de la tonalité employée que posé sur le 5e degré du relatif mineur. L'oreille musicale se fait facilement un diapason de la tonalité « en cours » et n'envisage alors les accords équivoques que par rapport à la tonalité et non en les considérant selon leur structure.

Il nous faut donc admettre que l'idée harmonique repose chez ces peuples sur une tout autre compréhension des combinaisons

tonales simultanées dans lesquelles il n'y a ni mineur, ni majeur, mais simplement des combinaisons imputables surtout au genre de contrepoint que présentent ces partitions. Nous ne saurions donner de meilleure indication que celle de consulter les œuvres musicales de ces peuples où se retrouve, en plein épanouissement, la quintessence de leur esprit, de leur facture, l'expression nette de leurs idées artistiques, et qui offrent une matière presque inépuisable de sujets d'études attrayantes et neuves.

RYTHME.

Le rythme des compositions cambodgiennes est assez capricieux, tout en se maintenant dans la mesure à 2 ou à 4 temps. Il est rare de rencontrer, dans ces pays, des exemples de musique à 3 temps.

Nous avons pu cepenant relever chez les Annamites un fragment en 3/4 dont voici la contexture mélodique :



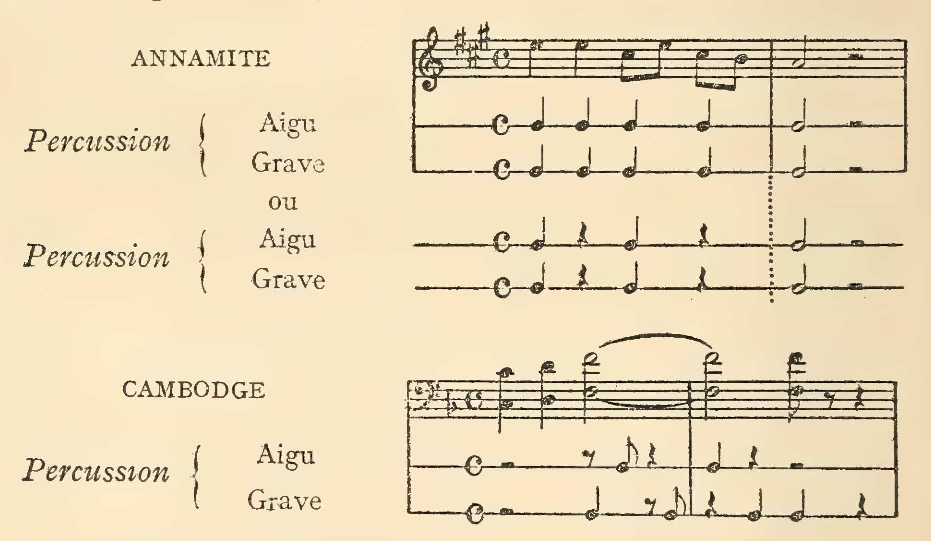
Ajoutons qu'il est extrêmement rare de tomber sur un air si régulièrement construit ; aussi conservons-nous quelques doutes sur la nationalité de ce fragment. Les Chinois ont adopté certains refrains de matelots écossais et anglais, et il se pourrait bien que ce chant ait été créé loin du pays où il passe comme produit autochtone.

Le Capitaine Low publia en 1837 (1) un choix de mélodies birmanes où se retrouve l'influence siamoise et chinoise ; (ils ont même certains airs appelés significativement : *Simbawa China*) Dans cette collection de 28 airs nous n'en trouvons qu'un seul qui soit conçu en 6/8 ce qui n'est pas pour étonner puisque le procédé asiatique, thesis et arsis d'un coup de gong, est facile-

(1) *History of Tenasserim* parue dans The Journal of the Royal Asiatic Society, VII, May 1837.

ment applicable au 6/8, alors que dans la mesure à 3/4, le musicien indigène ne saurait au juste laquelle des deux notes souligner, une fois la thesis marquée. Par les mesures d'orchestre figurant plus haut, le lecteur aura pu se rendre compte de la diversité des rythmes dans le seul genre de la musique à 4 temps. Encore faut-il ajouter que les musiciens indigènes, quoique très disciplinés quant à l'application de la mesure, savent apporter quelque fantaisie dans le rythme, ce qui rend moins apparente la monotonie de cette mesure que ne rachète pas la richesse des combinaisons polyphones.

D'autre part, il faut reconnaître aux musiciens du Sud-Asiatique (Siam, Cambodge, Java) beaucoup plus d'intuition rythmique qu'aux musiciens sino-anamites. C'est ainsi que chez les Annamites et les Chinois, les instruments à percussion « travaillent » toujours ensemble alors que chez les musiciens préalablement mentionnés nous constatons une diversité plus agréable entre les instruments graves et aigus, ce qui suppose chez l'exécutant une plus grande habileté dans le maniement des rythmes. Les deux exemples suivants feront ressortir les défauts et qualités en question :



Ce détail a son importance en ce qu'il parle en faveur du sentiment rythmique chez les musiciens cambodgiens, siamois et javanais. Le procédé annamite est infiniment plus rudimenaire, plus paysan dirons-nous même ; il en est d'ailleurs ainsi dans

beaucoup d'institutions et de professions annamites, auxquelles adhère un certain cachet campagnard contrastant avec le tour raffiné, achevé, qui distingue toutes choses dont les peuples voisins sont créateurs.

Nous le répétons, l'Annamite ne présente pas le caractère d'appartenir à une race ayant connu la « Ville », depuis la haute antiquité, la ville où la concurrence, le gain, la stimulation font créer les chefs-d'œuvres. Plus d'une fois on ne conçoit l'Annamite qu'en habitant rural, n'ayant aimé et connu que la glèbe, familier des travaux des champs où le rude labeur rend l'homme moins friand des productions d'art, lui fait moins goûter les beautés idéales. Les heures que l'oisif citadin consacre aux plaisirs, l'homme de la rizière doit les accorder au repos réparateur de ses forces. Le Cambodgien par contre a connu les cités; il nous montre avec fierté Angkor, dont les ruines grandioses témoignent d'un passé qui certes fut grand et fait apparaître plus sensible encore l'actuelle décrépitude de ce peuple.

Cependant, telle est la profondeur de l'empreinte qu'une première civilisation hautement artistique a laissée chez le Cambodgien que nous le retrouvons, à l'heure actuelle encore, soucieux d'élégance et de raffinement dans ses Arts. La musique a profité de ces heureuses dispositions, et un de ses éléments principaux, le rythme et les détails qui s'y rattachent, s'est fait intéressant, curieux, savant même. Il devait d'ailleurs bien en advenir ainsi, chez des artistes qui entendaient mettre leur talent au service d'un art souple s'il en fut : La Pantomime, la Danse, où la grâce des mouvements commande la souplesse à la musique qui veut l'accompagner dans ses gracieux méandres.

LA DANSE.

Chez les Cambodgiens, ce n'est pas l'orchestre qui commande aux danseuses, ce sont elles, au contraire, qui conduisent la pièce. Aux moments convenus, la musique et le chœur de chanteuses auront à intervenir, laissant ainsi aux ballerines toute latitude de développer un pas, de soigner le moindre détail chorégraphique sans souci de voir la musique venir les rapeler à la réalité.

Les pantomimes qu'interprètent ces ballerines et les pas de

danse, sont originaires du Siam, mais se rattachent par leurs données, aux grandes épopées hindoues, tirées du Ramayana surtout, et où défilent toutes les légendes célèbres parmi ces peuples, légendes qui ne sont pas sans quelque analogie avec celles rapportées dans les *Mille et une nuits*.

Les mouvements chorégraphiques sont empreints d'une lenteur quasi-religieuse, d'une langueur toute orientale ; les pas surtout se font à une allure solennelle ; seul vivace est le jeu des mains appelé à suppléer au langage. Ceux qui virent de près l'incroyable souplesse de ces derniers mouvements sont unanimes à reconnaître que seule une longue gymnastique et de patients efforts peuvent rendre exécutables pareilles désarticulations, qui demeurent gracieuses à cause de l'art avec lequel elles sont accomplies.

Quoique plus souvent pantomime, les scènes du théâtre cambodgien présentent fréquemment le caractère de danses pures, exécutées par l'ensemble des solistes auxquelles les choristes, par des figures correspondantes, semblent donner la réplique. Ces danses apparaissent comme autant de divertissements dans la donnée dramatique avec laquelle elles n'ont que peu de rapport. Ce genre d'intermezzo se retrouve encore plus accusé chez les Sino-annamites qui intercalent un petit acte, une saynète comique entre chaque grand acte des drames interminables formant leur répertoire classique.

Une des danses cambodgiennes nous a particulièrement frappé par sa grande ressemblance avec notre Menuet. Informations prises, on nous a affirmé qu'elle avait été rapportée de France au Siam « il y a longtemps ». *Longtemps* chez un Asiatique, permet déjà de tabler sur quelques siècles. Il est donc permis de supposer que le Menuet fut introduit dans le Ballet siamois par les ambassadeurs de Bangkok, venus en 1686 à Versailles, où ils furent traités sur le pied de princes. Ayant assisté à des fêtes de la Cour, à des Ballets, il est très probable que le Menuet si majestueux dut leur plaire, car il cadrait bien avec leur goût spécial de la danse. Revenus au pays natal, ces diplomates le firent apprendre aux ballerines de la Cour siamoise qui surent donner à notre danse une place dans la série des divertissements. La troupe cambodgienne, formée uniquement sur des modèles siamois, s'est emparée du menuet sans se douter certainement de l'origine européenne de cette danse

car, sauf les vieux ministres de Norodon qui nous renseignèrent, personne ne paraissait considérer le Menuet comme venu d'Europe. Et ces ballerines étaient loin de penser à l'époque gracieuse que leur jeu évoquait pour nous.

Les costumes des danseuses, si riches et si bizarres à la fois, sont taillés à l'ancienne mode siamoise ; les tissus sont de provenance hindoue ; remarquons cependant que les broderies et les ornements sont œuvre siamoise.

Quant aux coiffures, ce ne sont, en somme, que de minuscules *Pnom* ; les Pnom sont des tours d'architecture élancée couronnant le faîte des pagodes siamoises et cambodgiennes, Penh, qui signifie montagne, a été soudé au mot Pnom (tour, pagode) et c'est ainsi, nous a-t-on assuré, que fut formé le mot Pnom-Penh (Pagode de la montagne) qui est le nom de la capitale cambodgienne, nom justifié d'ailleurs par le magnifique édifice religeux, principale curiosité de la ville.

La coiffure donc représente un Pnom agrémenté des deux côtés de pendilles enrichies d'émaux et de pierreries et qui forment un cadre charmant à la figure énigmatique et puérile à la fois, de la danseuse. Certains de ces Pnom, en or, et dans lesquels sont enchassées des pierres précieuses sont estimés jusqu'à quarante mille francs. Ils ne sont d'ailleurs confiés qu'aux premiers sujets. Une fois la représentation terminée, ces trésors sont rendus à leur gardienne qui est d'ordinaire directrice honoraire de la troupe et, par une précaution bien explicable, membre très rapproché de la famille royale, membre féminin, cela va sans dire, car les danseuses ne doivent approcher des hommes que sur la scène.

Les ballerines sont divisées en trois troupes que nous envisagerons plus loin. Les artistes commencent leur apprentissage fort jeunes, car il leur faut quelques années avant d'avoir meublé leur cerveau des mille mouvements et attitudes que comportent les rôles des héroïnes cambodgiennes. D'autre part, la femme vieillissant vite sous les tropiques, les jeunes danseuses doivent s'appliquer, afin d'être prêtes à jouer lorsqu'elles seront dans l'épanouissement de la jeunesse, lorsque le jarret sera en pleine vigueur. Comme pour les musiciens, l'empirisme est leur seul maître, les répétitions, les seules occasions de se préparer à leur métier. Pendant les représentations, les apprenties font office d'habilleuses, de femmes de chambre en somme de leurs aînées.

Elles se groupent au moment de la danse aux alentours de la scène, épiant les mouvements des danseuses, examinant et jugeant tel détail réputé difficile à s'approprier, prêtes, la jalousie aidant, à se rire pendant l'entr'acte, des fautes commises en scène par celles dont il leur tarde d'accaparer la place.

Voici, dans leur ordre d'importance, les trois groupes mentionnés plus haut :

Premier groupe : composé uniquement de femmes au nombre desquelles se trouvent tous les premiers sujets tenant les rôles les plus avantageux du répertoire.

Deuxième groupe : recruté parmi l'élément masculin qui doit interpréter les rôles réputés ridicules ou refusés par les femmes, tels que ceux de : géants, animaux, brigands, êtres ou esprits malfaisants, et ainsi de suite ; il arrive même que les hommes tiennent des rôles féminins lorsque ces derniers comportent des enlaidissements, tandis que les danseuses acceptent parfaitement des rôles d'hommes s'ils sont héroïques, princiers, brillants.

Le *troisième groupe* enfin est mixte : il comprend des comparses du sexe fort auxquels se mêlent les danseuses du second plan ou qui viennent de quitter l'apprentissage, mais qui ne sont pas encore suffisamment rompues au métier pour se voir confier des emplois délicats exigeant une parfaite familiarisation avec la donnée de la pièce représentée.

Les fards sont connus des danseuses cambodgiennes, mais ils se réduisent presque exclusivement à l'emploi du jaune de curcuma qui leur donne ce teint doré qui n'est pas sans charme. Les rois sont représentés à la scène le visage complètement doré, une des rares atteintes au bon goût que nous ayons pu constater au théâtre cambodgien. Quant aux démons, ils apparaissent la face noircie, rehaussée de rouge vif aux narines, aux yeux et à la bouche, la tête recouverte d'un faux-crâne garni de clous grossiers.

Quelques mots des chanteuses chargées de commenter en de longues et lentes mélopées les péripéties scéniques. Elles apprennent leur métier tout comme les danseuses en passant par un assez long apprentissage rendu compliqué à cause des textes qui sont en langue siamoise. Malgré sa proche parenté avec l'idiome cambodgien, la langue de Bangkok n'est pas généralement comprise des sujets de Pnom-Penh.

Les chanteuses se produisent à capella, lorsque leur intervention est nécessaire pour faire comprendre ce qui va se passer sur scène. Dès qu'elles ont terminé, c'est à l'orchestre à entonner tel morceau qu'exige la situation dramatique.

MUSICIENS.

Chez les musiciens, même procédé empirique pour apprendre les secrets du métier, même absence de tout document. La mémoire et l'oreille tiennent lieu de tout signe graphique ; en ceci les cambodgiens se rapprochent donc de leurs cousins javanais dont J.-P.N. Land (1) nous dit : « Dans les temps passés, « les Javanais ne connurent pas d'écriture musicale. » Ce fait est assez curieux si l'on songe qu'après tout, élèves des Chinois, ils durent savoir que les Célestes, et leurs proches voisins, les Annamites, ont un système de notation, assez rudimentaire, avouons-le, mais suffisant pour servir d'aide-mémoire à l'exécutant et à l'apprenti. D'autre part, lorsqu'on considère la difficulté qu'il y a à appliquer notre système si souple et si simple, à la notation de partitions exotiques, on doit reconnaître que l'Asiatique usant de la polyphonie (fût-elle la plus simple) devait se sentir singulièrement gêné lorsqu'il voulut écrire tel ou tel des airs de son répertoire. Le Chinois se contente d'écrire le chant ou l'air, laissant aux timbaliers et autres accessoires le soin de régler leur rôle. Mais il n'en saurait être de même dans une musique essentiellement contrapontique et nous ne pouvons qu'admirer la mnémotechnie des musiciens cambodgiens, lorsque nous les entendons exécuter sans défaillance de rythme, sans une fausse note, leurs partitions non exemptes de complications. Il y a là une analogie d'aptitude avec leurs lointains parents hindous, les Tziganes, dont le procédé de transmission est le même que chez les Cambodgiens, les Siamois, les Javanais.

Le système graphique d'Extrême-Orient, ayant pour base le caractère monosyllabique, devait en effet rendre impossible la notation de parties musicales simultanées et différentes entre elles. Ajoutons à cela le peu de valeur que représente chez ces

(1) J. P. N. Land : *De Gamelan te Jogjåkartå*, p.12 : « Een toonschrift hebben de Javanen in vroegeren tijd niet gekend. »

peuples le temps et le répertoire assez restreint et toujours le même, et nous aurons la raison pour laquelle ils ne cherchèrent pas à créer une écriture musicale.

LES INSTRUMENTS.

Il convient de faire remarquer avant tout qu'ils se divisent en deux groupes bien distincts appartenant chacun à un orchestre spécial.

L'orchestre le plus connu est celui appelé *Pip-hat* (Bimbat des Siamois), formé de 13 musiciens.

Quant au second orchestre, *Mohori* (le Mahori des Siamois) il se recrute uniquement parmi l'élément féminin et comprend également 13 unités.

La première phalange orchestrale pourrait s'intituler grand orchestre par rapport au Mohori qui est comme un orchestre de musique de chambre. Ainsi que nous allons le voir, le Pip-hat s'est emparé des instruments essentiellement vigoureux, laissant aux musiciennes du Mohori les instruments à cordes. C'est donc le Pip-hat qui accompagne les représentations théâtrales où les lieux et l'action exigent une force tonale à laquelle ne saurait atteindre le Mohori. Et voici les engins sonores qu'il nous est donné d'entendre chez ces musiciens.

Le Ronéat-ek, le Ronéat-thoum, le Ronéat-dec, le Kong-thom, le Kong-tock, le tro Khmer, les Kloïes, le Sompho, le Sang-na, le Tch-houng, le Tong, le Sco-thom.

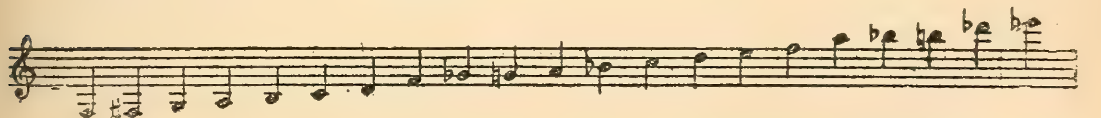
Le *Ronéat-ek*, sorte de xylophone, se présente sous forme d'un petit bateau reposant en son centre sur un pied l'isolant complètement du sol et mettant le clavier à la hauteur des mains lorsque le musicien est assis sur le sol, à la mode orientale.

Le clavier comporte une série de 21 touches de bambou mâle ; ces touches sont soumises à un assez laborieux « traitement » avant d'être livrées à l'usage. Après un long séjour dans l'eau qui les durcit, ces lamelles sont trempées dans l'huile d'arachide, puis travaillées au couteau jusqu'à ce qu'elles aient acquis la forme voulue. Quelle que soit la précision du travail, la sûreté de main dont fassent preuve les luthiers cambodgiens, il n'est pas surprenant qu'à la première audition, elles présentent des défectuosités quant à la sonorité ou en ce qui concerne la

note émise. L'empirisme le plus fort ne saurait avoir, de prime abord, raison des défauts inhérents à la matière employée. Le bambou peut récéler une densité, un poids, une sonorité plus ou moins bonne qu'il convient de rectifier. C'est dans ce but que le luthier cambodgien creuse, à la surface intérieure de chaque touche, une petite excavation dans laquelle on applique un mélange de cire et d'étain jusqu'à ce que le ton voulu soit obtenu. En ce qui concerne les dimensions des touches les voici telles que nous pûmes les relever sur des instruments-type d'excellente facture : la plus grande accuse une longueur de 38 centimètres sur 45 millimètres de largeur ; épaisse de 1,5 centimètre au milieu, la touche va se renforçant vers les extrémités où passe le cordon reliant les lamelles comme un collier ; à ces endroits la touche est forte de deux centimètres. Accusant une diminution régulière vers la plus petite touche, nous enregistrons, pour la dernière lamelle, 29 centimètres de longueur sur 45 millimètres de largeur et 1,7 centimètre d'épaisseur moyenne.

Le musicien se sert de deux maillets pour faire vibrer ce clavier en principe assez répandu par le monde exotique, même chez des populations qui s'ignorent, mais n'atteignant nulle part la perfection du clavier siamois-cambodgien. Les maillets consistent en deux minces baguettes de rotin d'une certaine flexibilité, portant chacune à l'endroit qui frappe la touche une rondelle de bois dur entouré de fil et finalement revêtu d'une couche de laque noire.

La gamme obtenue sur les Ronéat-ek cambodgiens qui nous furent soumis est la suivante :



Le Ronéat-ek est en quelque sorte l'instrument-roi de l'orchestre cambodgien, et celui qui le joue se rengorge à l'occasion, car il se sait le virtuose de la bande. Et virtuose doit être ici accepté dans la force du terme, car les autres membres de l'orchestre font montre également d'une vélocité peu commune et savent suivre le Ronéat-ek dans les plus capricieux méandres des mélodies de son répertoire. Mais le joueur de Ronéat-ek est le maître qui conduit cet ensemble de musiciens dignes d'intérêt.

Le « second » de l'instrument précédent est le Ronéat-thoum dont la forme est empruntée au Ronéat-ek ; le fond toutefois est, non courbé mais droit et repose sur quatre roulettes facilitant son déplacement et l'isolant du sol. Les dix-sept lamelles de bambou qui le garnissent ont une longueur de 42 centimètres pour la plus grande et 34 centimètres pour la plus petite ; l'étendue diatonique de cet instrument est la suivante :



Son rôle consiste à doubler les traits du Ronéat-ek sans cependant le suivre dans les traits de virtuosité ; il demeure comme une espèce de second violon et facilite la transition avec le troisième instrument de cette catégorie :

Le Ronéat-dec ; ce dernier consiste en une grande boîte rectangulaire portant 21 lamelles en fer (dec signifie fer), et c'est lui dont le timbre clair vient donner le brio à ce groupe d'instruments.

Les proportions des touches sont les suivantes : la plus grande 30 centimètres de longueur sur 4 centimètres de largeur, la plus petite 25 centimètres sur 4 centimètres, et d'une épaisseur allant de 8 à 15 millimètres.

La gamme diatonique que peut émettre le Ronéat-dec est la suivante ·



Viennent ensuite les Kongs qui complètent le quintette principal de l'orchestre cambodgien. Ces Kongs consistent en une série de petites timbales de cuivre fixées entre deux cercles de rotin ; ces derniers sont portés par d'élégantes colonnettes reposant également sur deux cercles correspondants qui touchent le sol ; l'instrumentiste s'accroupit au centre de l'instrument et se trouve ainsi entouré du matériel sonore qu'il doit faire vibrer.

Le Kong-thom est garni de 17 timbales de cuivre (sept parties de cuivre jaune, trois parties d'étain) que l'on frappe

au moyen de maillets semblables à ceux employés pour les Ronéats, toutefois de construction plus forte, ayant à faire vibrer une matière plus résistante cependant. La circonférence de ces maillets est entourée de cuir afin d'adoucir la sonorité. On obtient sur le Kong-thom la gamme diatonique que voici :



Il convient toutefois de remarquer qu'alors que les claviers des Ronéats sont d'une sonorité presque parfaite, il n'en va pas de même pour le jeu de timbales du Kong. C'est ainsi que le grave et l'aigu sont d'une sonorité inférieure à celle du médium :



Ce sont encore des procédés empiriques qu'observent les fondeurs indigènes, aussi est-il constant que ces timbales ont toutes besoin d'être accordées, « mises au point. » A cet effet, on fait fondre de l'étain dans le petit renflement central de chacune d'elles, jusqu'à ce qu'elles donnent la note voulue et exigée par ses proportions, car elles ne sont pas de pareille grandeur. La plus grande de ces timbales est d'un diamètre de 23 cent., diamètre qui va se diminuant jusqu'à la plus petite dont la même dimension n'est que de 18 centimètres ; convenons néanmoins qu'une grande habileté est nécessaire pour répartir insensiblement cet écart de 5 centimètres sur 17 diamètres à établir et ce avec des moyens de fabrication extrêmement rudimentaires.

Le Kong-toch, à l'instar du Ronéat-thom, double le précédent instrument ; on peut établir la gamme diatonique suivante sur ses 16 timbales :



Envisageons à présent un instrument qui est de première importance dans l'orchestre, le Kloïe ou la flûte, construite d'un simple tube de bambou de 45 centimètres de longueur sur 24 millimètres de diamètre ; ce bambou, soigneusement ouvré, est soumis au procédé en usage pour la préparation des lamelles de Ronéat ; ajoutons encore que chaque extrémité porte une large bague d'ivoire.

Le Cambodgien tient la flûte comme son collègue européen. Les sept trous de la flûte permettent l'émission des tons suivants :



mais cette flûte permet d'atteindre le *mi*³. La sonorité du Kloïe est en général bonne et d'une grande ressemblance avec le son de l'instrument analogue en usage dans nos orchestres. Comme nous l'avons vu par les fragments d'orchestre précédents, c'est la flûte qui se charge de tous ces ornements mélodiques enrichissant les airs cambodgiens ; presque pas de note qui ne soit jouée en trille, pas une note du Ronéat que la flûte ne décore d'une petite broderie. Par sa façon de respirer, le flûtiste cambodgien parvient à exécuter de longs fragments sans se reposer et sans éprouver cependant de trop grande fatigue.

Le second et dernier instrument à vent, en usage au Cambodge, est le Sralay, sorte de hautbois, d'une sonorité désagréable au possible et que l'on préférerait voir proscrit de l'orchestre cambodgien si harmonieux en général. Ce hautbois n'intervient du reste que rarement et ce à la satisfaction des oreilles européennes. Nous pûmes, au surplus, constater que les musiciens cambodgiens tiennent le Sralay en médiocre estime et ne se gênent pas pour railler celui qui joue de cet instrument déshérité de toute qualité musicale.

Le Sralay est fait d'un tube massif de bois de fer, de 36 cent. de longueur sur 45 millimètres de diamètre. Sur ce tube vient s'adapter une petite pièce en métal portant l'anche dont les languettes sont coupées dans la feuille d'un certain palmier soumise à la fumigation. Six trous sont forés dans le tube du Sralay et font entendre les notes suivantes :



On peut cependant produire environ deux octaves sur ce hautbois sauvage dont l'usage nous surprend chez des musiciens comme les Siamois et les Cambodgiens.

Le *tro-khmer* est le violon cambodgien à trois cordes. Quoiqu'appartenant plus spécialement au Mohori, on le rencontre assez fréquemment au Pip-hat pour le décrire avant de passer aux instruments à percussion qui complètent l'orchestre de théâtre.

Le corps de ce violon, formé d'une moitié de cucurbitacée, affecte assez la forme d'un cœur ; une mince peau de chèvre est tendue sur le côté ouvert, portant le chevalet sur lequel courent trois cordes de soie accordées en quartes, comme suit :



Les Cambodgiens ont coutume de tenir le tro-khmer comme nous tenons le violoncelle, aussi leur instrument se termine-t-il par une prolongation garnie d'un clou qui retient le tout dans le sol, donnant au violon la stabilité nécessaire pour être joué en toute sécurité.

La touche, d'un morceau d'ivoire en forme de tromblon, est ornée d'une très large bague en or rehaussée d'émaux, véritable chef-d'œuvre de bijouterie indigène. Il en est de même du pied, taillé également dans la défense d'éléphant. Afin de consolider la trop fragile courge formant corps, le luthier asiatique fixe deux baguettes de bois dur dans le sens de la longueur.

Ajoutons que ce minuscule violoncelle est de 1 m. 04 de longueur ; la touche seule mesure 67 centimètres, le pied 18 centimètres ; il ne reste donc que 19 centimètres pour le corps même qui est de 15 cm. 5 de largeur. Les trois chevilles sont en ivoire soigneusement ouvré.

L'archet est formé par un arc de rotin muni de 80 crins de cheval. Disons encore que les Cambodgiens connaissent et se servent de la colophane qu'ils déposent dans une petite pochette fixée à l'extrémité du tro-khmer.

Le *Tro-U* est un Ravanastron à deux cordes ; la caisse est faite avec la moitié d'une noix de coco dans laquelle est fixé le manche de bois dur, de 70 centimètres de longueur. Les crins de l'arc sont enchevêtrés entre les cordes ainsi qu'il en est pour le violon chinois et annamite. Les cordes en soie du Tro-U sont accordées en quintes :



Leur sonorité est loin d'égaler celle si pénétrante et voilée du Tro-Khmer. Nous devons en dire autant du *Tro-duong* (Ravanastron chinois) proche parent du *Cai-Nhi* annamite et dont le corps consiste en une bague d'ivoire de 12 centimètres de longueur sur 6 centimètres de diamètre. Les cordes, de soie également, sont accordées comme celles du Tro-U ; quant à l'archet il reçoit les mêmes dispositions que pour le précédent instrument.

Passons à présent à la famille des instruments tels que tambours et tambourins, dont les formes témoignent d'une grande variété quoique leurs tons se ressemblent assez.

Le *Sompho* consiste en un barillet de bois dur, de 50 centimètres de longueur, sur 35 et 25 centimètres de diamètre reposant sur un léger pied de bois artistement incrusté de verrerie multicolore rehaussée par des couleurs or. Il est garni des deux côtés d'une forte peau de buffle. Actionné au moyen d'une vigoureuse batte de bois durci dans l'eau et au feu, le Sompho fait entendre une note sourde, assez exactement le *sol*. Lors des grandes fêtes nous voyons deux Somphos en activité, donnant la quinte *sol, ré*. La note différente de la note naturelle du Sompho est obtenue au moyen d'une couche de riz glutiné apposée à même la peau de l'instrument.

Le *Sangna* ressemble beaucoup à notre tambourin provençal ; il a une longueur de 55 centimètres et un diamètre de 22 centimètres. Mais à l'encontre de notre tambourin, on le joue de la main seule et ce des deux côtés dont l'un fait entendre le *ré* et l'autre le *sol* ce qui le met d'accord avec les Somphos. Pour des raisons que nous ne pûmes éclaircir, il est d'une construction rudimentaire qui contraste avec le fini des autres produits de la lutherie cambodgienne parmi lesquels le Sangna fait l'effet d'un objet inachevé.

Le *Thong* est propre à nous frapper tant par sa forme que par sa riche ornementation, véritable débauche de dorure et de décors rutilants, facettes de verrerie, reliefs en stuc doré qui lui donnent bien le cachet exotique et le rapprochent des objets de provenance hindoue. Qu'on se représente une espèce de vase tenant de la bouteille à large panse et du vase à encolure gracieuse. Une mince membrane recouvre l'assise de cette originale carcasse et qui fait entendre le *la*. Il se joue également à la main seule, sans secours d'aucun maillet, ni bâtonnet.

Le *Sco-thom* se compose, comme le Sompho, d'un barillet de bois dur, de 50 centimètres de longueur sur 55 et 42 centimètres de diamètre. C'est, en somme, la contrebasse de cette catégorie d'instruments à percussion ; il est d'ordinaire accordé en quarte *ré, sol,* dans la même tonalité donc que le Sompho et le Sangna.

Appelé à souligner les rythmes et les notes caractéristiques de tel ou tel morceau, c'est surtout au moment du stretto que le Sompho se manifeste, précipitant les rythmes, imposant en quelque sorte à l'orchestre tout entier une allure allant jusqu'à 136 pour la noire alors que le rythme ordinaire se tient près de 84.

Cette façon de faire qu'ignorent ou que ne pratiquent pas les Indo-chinois est par contre, comme on le sait, d'un usage répandu chez les Hindous qui s'en servent surtout dans leur musique chorégraphique, poussant les danseurs jusqu'à complet épuisement de leur force physique. Mais les danseuses cambodgiennes ne semblent pas prendre le rythme du Sompho au pied de la lettre et ne sortent guère de leurs mouvements onctueux, alors même que les gros tambours font rage.

Finalement, pour clore la série des instruments employés par les musiciens du Pip-hat, les *Tch-houngs,* qu'on ne saurait mieux comparer qu'à de massives crotales de 17 cm. 5 de hauteur et dont le métal argentifère accuse aux bords une épaisseur de 5 millimètres qui va s'augmentant vers le sommet où elle est de 8 millimètres. Ces Tch-houngs sont d'une extrême pureté de timbre et collaborent à la démarcation des rythmes où leur note claire et longuement vibrante apporte un élément joyeux parmi les sons lourds des autres instruments à percussion.

Voilà donc le matériel sonore dont dispose le Pip-hat, matériel en somme assez restreint quant à ses moyens d'expression, mais qui, habilement employé, nous procure des

impressions à la fois fortes et charmantes d'une musique exotique bien au-dessus de ce qu'on a l'habitude d'attendre des musiciens d'Outre-Mer.

MOHORI.

Pour des raisons que tout orientaliste comprendra aisément, il est plus difficile de se renseigner sur le *Mohori*, l'orchestre de femmes, que sur la précédente phalange artistique. Les coutumes du pays et l'intérêt même de notre mission nous firent un devoir de ne pas pénétrer trop avant, car, une fois la méfiance asiatique mise en éveil, nous nous supprimions les meilleures sources d'information. Et cela se comprend lorsque nous aurons fait connaître que les musiciennes du *Mohori* sont des femmes du palais, qu'elles forment un orchestre réservé aux loisirs du monarque qui les fait appeler lorsque les soirées chaudes lui semblent trop longues et monotones. D'autre part, nous avons pu remarquer qu'elles étaient choisies parmi les plus jolies femmes du palais, et nous nous laissâmes même assurer qu'elles n'étaient pas sans connaître les détours du harem. On admettra donc qu'il est très délicat de recueillir des renseignements précis sur les musiciennes du Mohori.

Voici les instruments de musique dont elles se servent et dont plusieurs nous sont déjà connus :

Ronéat-ek, Ronéat-thom, Ronéat-dec, Kong-thom, Kong-toch, Takké, Chapey-thom, Chapey-toch, Tro-U, Tro-Khmer, Tro-duong, Crap-fuong, Ronmonéa.

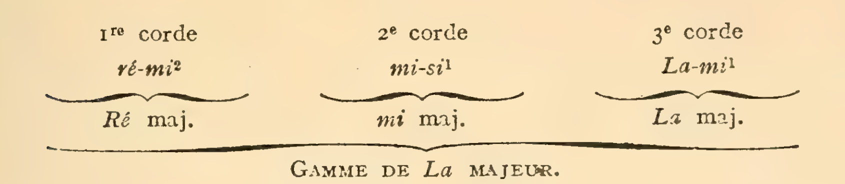
Nous ne parlerons point des cinq premiers instruments, nous contentant d'indiquer qu'ils sont, sauf pour leurs dimensions, en tout point identiques aux instruments analogues en usage au Pip-hat. Pour les rendre accessibles aux bras féminins on s'est contenté d'en réduire quelque peu les dimensions. Pour ne citer qu'un exemple, disons que le Ronéat du Pip-hat mesure 1 m. 10 en longueur, alors que le Ronéat du Mohori n'est long que de 0 m. 92. Quant au Tro-Khmer, le violon cambodgien, son usage au Pip-hat a déjà donné lieu à mention, nous n'y reviendrons plus.

Parmi les instruments réservés au Mohori et où dominent les instruments à cordes, nous remarquons d'abord:

Le Takké, grande guitare massive dont les proportions sont telles qu'elle ne peut être tenue à la main. Cet instrument mesure en effet 1m. 20 en longueur, 12cm en hauteur et 0 m 30 cm en largeur à la table d'harmonie de forme ovale qui est longue de 0 m 48. Le manche, long de 0 m 72 est large de 0 m 11 ; les parois ont un centimètre d'épaisseur ; quant à la matière employée, c'est du bois dur de la meilleure essence. Son poids et ses dimensions rendent cet instrument impropre à être tenu comme notre guitare ; il repose donc sur des pieds d'ivoire travaillés au tour et faisant office d'isolateurs.

Les trois cordes, dont deux en boyaux et une en laiton d'une épaisseur de 1, 5 et 2 millimètres, sont accordées en quarte et quintes.

Le manche porte onze touches ; en y appuyant du doigt nous obtenons 3 gammes diatoniques se rattachant essentiellement à la gamme de *la* majeur, la première corde débutant par la quinte inférieure la seconde par la quinte supérieure, finalement la troisième par la tonique.



Gamme de *La* majeur.

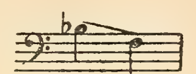
Tandis que la main gauche dessert les touches, la main droite fait résonner les cordes au moyen d'un batonnet de bois dur. En raison de la longueur des cordes et de leur épaisseur, les notes émises sont bonnes et agréables à l'oreille. C'est un des instruments favoris du Cambodgien qui aime l'entendre réuni en un trio avec le Tro-U et le Yang-ch'in, le cymbalum chinois de forme trapézoïdale et généralement assez connu des musicographes. Pour l'avoir entendu nous pouvons dire que, de façon assez lointaine, ce trio rappelle la sonorité d'un violon accompagné du piano.

Dans le corps du Takké sont forés 20 petits trous ; il est en outre garni de plaquettes en argent ; quand aux trois longues chevilles faites au tour, elles sont en ivoire et soigneusement ouvrées. Le cordier en métal est l'objet de soins particuliers

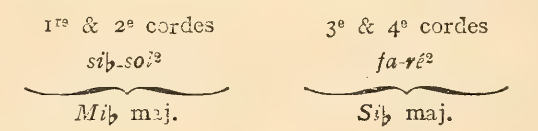
comme d'ailleurs tout l'instrument qui témoigne du souci de la perfection chez le luthier indigène.

Nous dirons, une fois pour toutes, que le Cambodgien ne joue pas au delà des touches ; on se rendra donc facilement compte de l'étendue de cet instrument ; il en est de même pour tous les instruments à cordes qui succéderont.

Le *Chapey-thom*, autre grande guitare, ne mesure pas moins de 1 m. 54, de longueur dont 0 m. 42 seulement doivent compter pour le corps de l'instrument qui, mesuré ici, est de 0 m. 45, de largeur, et qui observe une forme circulaire assez régulière. Le manche, large de 7 centimètres, et qui se termine en une courbe gracieuse, porte quatre chevilles d'ivoire, longues de 22 centimètres et retenant les cordes en boyau de l'épaisseur de nos chanterelles de violon. Etant donné la longueur des cordes et leur faible tension d'où une assez faible sonorité, les musiciens indigènes accouplent les cordes, accordées comme suit :



Les onze touches fixées sur le manche permettent d'émettre les gammes diatoniques suivantes :



On joue le Chapey-thom au moyen de petits plectres rudimentaires consistant en de simples petits morceaux de bambou que la musicienne fixe à ses doigts au moyen de bandelettes de cuir ou de papier.

Le Chapey-toch, est connu et employé des Annamites et des Chinois également lesquels l'appellent Cai Dan-Nguyet et Yüeh-k'in ; l'instrument chinois présente cependant cette différence que le manche est sensiblement plus court. Mais entre le Chapey-toch et le Dan-Nguyet l'écart est à peine de quelques centimètres. Quant au nombre de cordes, à la construction, au caractère, les trois instruments n'en font qu'un, en somme.

Le Chapey-toch mesure 0 m 97, en longueur, la caisse dis-

coïdale, de o m. 37, de diamètre, est haute de o m. 06. Et voici comment sont accordées les quatre cordes de soie, accouplées afin de produire un son plus vigoureux :



En se servant successivement des douzes touches fixées sur le manche on obtient les gammes diatoniques suivantes :



Le Chapey-toch se meut donc, et cela se comprend, dans les mêmes tonalités que son aîné, le Chapey-thom.

Les Crap-fuong sont de lourdes castagnettes consistant en des morceaux rectangulaires de bois dur de 41 cm. × 11,5 cm. × 9 cm. et dans lesquels sont faites des longues excavations de 6 cm. de profondeur. La musicienne en saisit une de chaque main et les frappe l'une contre l'autre du côté évidé. Leur sonorité ressemble à celle ne nos castagnettes.

Le Ronmonéa, seul tambour en usage au Mohori, se compose d'un cercle de bois dur incrusté d'ivoire de o, m. 30 de diamètre sur 38 milimètres de hauteur et sur lequel une mince membrane est tendue au moyen de clous. Lorsque la musicienne désire donner un son plus clair elle fixe à l'intérieur, entre la peau et le bois, un cercle en corde qui exerce une tension plus forte sur la membrane laquelle d'ordinaire fait entendre le *ré*.

Nous avons donc épuisé la série d'instruments en usage au Mohori. La remarque qui s'impose à leur audition est que, tempérés par les cordes, les claviers et timbales des Ronéats et des Kongs se font plus discrets, d'où une sonorité moins forte mais plus homogène. La flûte, absente de cet orchestre, est remplacée par les différents Trô, qui exécutent ainsi aisément les ornements mélodiques dont est chargé le Kloïe du Pip-hat. L'absence de tout gros tambour fait que les rythmes sont moins soulignés; les productions du Mohori s'en ressentent heureusement tout en restant strictement en mesure.

Mentionnons finalement, quoique n'étant qu'un instrument populaire et banni du Pip-hat et du Mohori à cause des ressources

trop restreintes qu'il offre, le *Sadiou,* sorte de monocorde assez curieux. Qu'on se figure un bâton de bois dur, de 0 m. 80 de longueur portant vers le milieu, une moitié de courge retenue par une bandelette de rotin par laquelle vient passer une fine corde en laiton reliant les deux extrémités ou des dispositions spéciales l'empêchent de toucher le bâton mentionné. A l'une des extrémités se trouve une longue cheville sur laquelle la corde métallique vient s'enrouler. Le Cambodgien applique avec plus ou moins de vigueur le côté ouvert (l'axe) de la courge sur son ventre et frappe d'un bâtonnet la corde donnant le *do.* La sonorité du ton émis est en proportion avec la pression exercée sur la courge ; cependant le musicien cambodgien cherche moins à y produire des airs que des sons imitant la brise, les soupirs et d'autres artifices puérils de ce genre.



Il n'y a pas de conclusions à formuler dans la présente matière. Nous avons déjà dit l'intérêt et même l'admiration dont est digne la musique cambodgienne. Tout progrès est interdit à ces musiques exotiques comme d'ailleurs à la généralité de leurs arts, car l'expérience et les essais tentés ont amplement prouvé que chez les peuples d'Outre-Mer, progrès est synonyme d'européisation, autant dire de décadence complète.

Souhaitons que ces manifestations de l'Art exotique arrivé à son apogée depuis des siècles en vertu d'une civilisation bien antérieure à la nôtre, en restent là où elles sont incontestablement : grandes, mais incapables de progresser sans transgresser. Tout élément nouveau introduit dans ces orchestres ne saurait y apporter que perturbation ou double emploi ; les Cambodgiens possèdent tout ce dont ils ont besoin pour s'exprimer musicalement ; ils disposent des timbres nécessaires à leur goût, et savent, en vertu d'un empirisme séculaire, et avec ce matériel restreint, nous communiquer des impressions diverses mais jamais banales. Ne concevant le progrès que par l'adoption de procédés occidentaux, nous formulons des vœux pour que les Asiasiques mettent leurs arts à l'abri de toute tentative de modernisation qui ne s'accomplirait qu'à force de sacrifices que ne rachèterait pas le progrès réalisé. Progrès ? non pas, mais décadence.



La Musique Annamite



Tout autre se présente la musique annamite. Elle est en somme de pure source chinoise et si quelques airs autochtones, notamment du côté de Hué, ont une allure plus avenante que les produits de la muse chinoise, elle n'en trahit pas moins sa proche parenté avec l'art musical dont les Célestes prétendent que « non seulement il dompte les bêtes féroces, mais il fait régner la concorde parmi les fonctionnaires. » (1)

ORIGINES.

Quoique les origines de la musique annamite se rattachent directement à celles de la musique chinoise, on ne saurait passer sous silence la légende consacrée dans toute l'Indochine concernant les premiers musiciens indigènes. Il est même assez surprenant qui ni van Aalst (2) ni Mme Deveria (3) ne se soient préoccupés de cette légende contenue dans l'ouvrage chinois *Kin Kou Khi Kwan* (4), choix de nouvelles chinoises créé et accrédité en pays chinois et annamite depuis le quatorzième siècle. Et telle est la faveur dont jouit ce conte des premiers musiciens que l'on en retrouve la scène principale reproduite à l'infini sur des objets tant anciens que modernes comme vases, tasses, coupes, assiettes, etc.

Nous ne saurions donc choisir meilleure entrée en matière que :

L'HISTOIRE DE DU-BA-NHA ET CHUNG-TU-KY.

Lors de la révolution qui éclata pendant le règne de l'empereur chinois Shi-Houang-ti de la Dynastie des Tsin, 221 av. J.-C. vivait un homme du nom de Du-ba-nha. Il habitait la

(1) Dans le *Chou King*. Livre des Odes.
(2) *Chinese Music*. Published by the chinese Maritime Custonn 1884.
(3) *Essai nouveau sur la Musique chez les Chinois*. Magasin pittoresque 1884.
(4) CORDIER, *Bibliotheca Sinica* 810, 1863.

capitale de la province de Sô, mais ne tarda pas à se rendre à la cour voisine de Tan, dont le vice-roi le nomma ambassadeur, le chargeant d'aller porter des cadeaux au vice-Roi de Sô. Son nouveau maître lui accorda en plus un congé pour visiter le tombeau de ses parents, lorsqu'il aurait terminé son ambassade. Plus tard, étant fatigué il refusa les voitures que le roi de Sô voulut lui donner pour rentrer à la cour de Tan ; par contre il demanda quelques sampans afin de se reposer tout en voyageant. A peine quittait-il le chenal de la rivière et arrivait-il en mer qu'une violente tempête se leva et l'obligea à se réfugier au pied d'un grand rocher. Pour combattre l'ennui il se fit apporter son psaltérion (thap-luc) et fit brûler de l'encens, comme le veut la coutume lorsqu'on fait de la musique. Il avait à peine commencé de jouer qu'une corde se rompit. Du-ba-nha, averti, fut convaincu qu'il se passait quelque chose d'anormal ; il conclut que quelque voleur ou quelque pirate se tenait caché à proximité de la berge et il envoya ses serviteurs visiter les alentours du rivage. Quel ne fut pas son étonnement lorsqu'il vit venir à lui un pauvre bûcheron lui assurant qu'il n'avait rien à craindre. C'était non pas pour voler mais pour mieux goûter la musique qu'il s'était approché du sampan du mandarin(1). Un court entretien suffit à Du-ba-nha pour reconnaître que le bûcheron Choung-tu-ky possédait en effet des connaissances musicales peu ordinaires. Et lorsque le bûcheron répondit sans hésitation à plusieurs questions épineuses du mandarin, ils en vinrent à causer du psaltérion. Du-ba-nha invita Chung-tu-ky à lui donner des renseignements concernant cet instrument :

« Votre instrument, répondit-il, fut inventé par Phuc-hi(2) « alors qu'il vit cinq étoiles tomber sur un ngo-dong(3); ayant « fait abattre l'arbre il en prit la meilleure partie, c'est-à-dire « le milieu qui est le plus sonore. Ce bois séjourna pendant « vingt-sept jours dans l'eau ; on choisit ensuite un jour faste « pour commencer la construction du psalterion.. C'étaient les « éléments célestes qui devraient déterminer les proportions

(1) C'est là la scène si souvent représenté par le pinceau des artistes indigènes. On aperçoit Du-ba-nha jouant du psalterion dans le bateau et Tu-ky accroupit sur un rocher écoutant la musique.

(2) Phuc-hi en chinois Fou-Hi, Empereur chinois, 2852-2767 av. J. C.

(3) Dryandria vernicia, dont le bois est encore employé de préférence par les luthiers annamites.

« de l'instrument et c'est ainsi qu'on décida que le thap-luc mesurerait 3 thuoc, 6 tac, 1 phan (3, 61 m. annam.) en longueur à cause des 361 voies célestes; la largeur à l'avant serait de 8 tac représentant les 8 demi-trimestres, à l'arrière 4 tac seulement en vertu des 4 saisons. La hauteur de 2 tac symbolisant ciel et terre, les deux éléments principaux. Douze cordes signifiaient les douze mois, une 13e corde incarnait les années bissextiles.»

Il convient à présent d'observer les règles suivantes : Ne pas jouer l'instrument lors : 1° de froid intense ; 2° de trop grande chaleur ; 3° de trop fort vent ; 4° de l'approche de l'orage 5°, de trop forte pluie ; 6° de la neige.Mais sous aucun prétexte ne toucher au psaltérion lors d'un deuil, de la fête du roi, lorsqu'on est possédé de cupidité et lorsqu'on se sent porté vers la malhonnêteté, avant le bain, et finalement lorsqu'on ne se trouve pas devant un auditoire digne de bonne musique.

La conversation entre Du-ba-nha et Chung-tu-ky continua ainsi encore quelque temps ; ils prirent le thé, le burent à leur fraternité et décidèrent de se retrouver dans un an à pareille heure et même endroit. Du-ba-nha offrit à son ami 10 pièces d'or que ce dernier utilisa à l'achat de livres afin de compléter ses études et se trouver plus tard à la hauteur du mandarin. Il travaillait pendant la journée pour assurer le pain à ses vieux parents et consacrait les nuits à l'étude. Il ne put résister à ce labeur épuisant et quelque temps avant la date tant attendue, Chung-tu-ky mourut. Lorsque Du-ba-nha arrivait au rendez-vous, il apprit la mort de son ami ; il se rendit sur sa tombe et après avoir chanté une dernière élégie, cassa son psaltérion : son instrument devenait inutile puisque le seul homme capable de comprendre sa musique n'était plus. Du-ba-nha s'occupa affectueusement des parents du défunt et les soigna pour que leurs vieux jours fussent à l'abri des soucis.

C'est de cette légende, jouissant d'une vogue incontestable chez les Annamites, que ces derniers font dériver les principes de leur art musical. Mais bien des choses ont été modifiées depuis des siècles. C'est ainsi qu'on ne construit plus depuis longtemps déjà le thap-luc conformément aux indications de Phuc-hy. Quand à l'encens, les musiciens n'en font plus l'usage, même pas à la cour, sauf pour quelques rares cérémonies rituelles, cette coutume est donc tombée en complète désuétude.

Que l'histoire de Du-ba-nha et Chung-tu-ky est essentiellement du domaine de la légende, nous en voulons pour preuve que des ouvrages chinois, bien antérieurs au *Kin kou khi kwan*, mentionnant le cam et le shak, espèces de grands psaltérions et dont nous pouvons voir de parfaits dessins, malheureusement à une échelle minuscule, dans le *Nhi-nha* (Eul-ya) dictionnaire chinois du 5e siècle av. J.-C. et dont l'auteur est Tchéou-kong ; de même dans le *Kinh-thi* ou *Chi-King* (dont les dessins sont très grossièrement exécutés) ouvrage fait sous la dynastie des Han et dont la rédaction actuelle est conforme à celle établie au IIe siècle av. J.-C.

Les auteurs du *Kin kou khi kwan* qui vécurent au XIVe siècle après J.-C. ont donc dû se tromper lorsqu'ils insérèrent que Du-ba-nha et Chung-tu-ky se seraient rencontrés vers 221 av. J.-C. car comment admettre que l'excellent ouvrage, le *Kinh-thi* ne fît point mention de deux héros entre tous ? Croyons plutôt que 1.500 ans d'espace ont été la cause principale de l'erreur bien compréhensible si l'on songe aux moyens primitifs et défectueux que la pensée avait en Chine pour se communiquer aux auteurs de différentes provinces et générations.

Fou-hi, qui vécut 85 ans (2852-2767 av.J.-C.) et compte parmi les empereurs chinois les plus réputés, indiquait que le thap-luc aurait une longueur de 3,61 m. annam. (1,52 m. europ) Or, les vieux cam et shac dont on se sert à la Cour de Hué pour les manifestations rituelles atteignent une longueur de 0 m.92 et 1 m. 70 (mesure europ.) Quand au thap-luc actuel, très négligé par les Chinois, mais instrument favori des Annamites, il accuse une longueur de 97 centimètres. Il faut bien admettre que quarante siècles ont pu produire de multiples modifications, des erreurs dans les récits qui finalement présentent un mélange de légendes et faits positifs d'où il devient presque impossible de dégager la stricte vérité. Les ouvrages absolument sincères et exacts sont rares pour la matière qui nous intéresse. En son *Introduction* à la *Première Etude sur les sources annamites de l'histoire d'Annam*, le très érudit sinologue, M. Paul Pelliot dit : « Les livres historiques sont rares en pays annamite : « Le climat et les guerres ont concouru à les détruire. Non pas « qu'il n'y ait dans les villes des échoppes de libraires, mais « on n'y trouve guère que des éditions chinoises ou annamites des « Classiques ou des poètes chinois ou bien des œuvres de litté-

« rature légère en caractères chinois ou en Chu-nom. Les uns « sont nécessaires pour la préparation des examens, les autres « safisfont depuis des siècles les besoins intellectuels du peuple; « leur demande constante en assure et en renouvelle la production. » Les livres de technique musicale ne servent pas à préparer les examens et ne sont pas accessibles au vulgaire ; il est probable, *à priori* qu'ils sont rares, peut-être ont-ils toujours été peu nombreux. En fait, les érudits des choses de l'Annam n'en ont encore signalé aucun. C'est dire combien il est difficile de se renseigner d'une façon sûre au sujet des origines de la musique annamite. Il convient d'ailleurs, croyons-nous, de les confondre avec celles de la musique chinoise, l'art annamite étant entièrement tributaire de l'art chinois.

L'ORCHESTRE ANNAMITE.

A l'inverse de ce qui se produit chez les Cambodgiens les Annamites ne connaissent point d'orchestre régulièrement et invariablement constitué. Il règne dans la composition des bandes instrumentales de l'Annam la plus libre fantaisie et c'est pourquoi nous avons recours à l'orchestre de la cour impériale de Hué qui peut malgré tout passer comme prototype de l'orchestre annamite quoique ses productions ne soient pas supérieures à ce que savent faire les instrumentistes indigènes en général.

LES MUSICIENS.

Ceux-ci végètent à la cour et à la ville dans un état voisin de la servitude. C'est ainsi qu'on peut les rencontrer dans les allées des jardins impériaux, exécutant des *corvées* réservées d'ordinaire à la base domesticité. Ils ne rentrent dans leurs prérogatives que lorsque le souverain les fait appeler pour le distraire, soit qu'il sorte en ville, soit qu'il ait à accomplir une cérémonie rituelle exigeant leur collaboration. Ils ont encore à interpréter leur répertoire lorsque l'Empereur traite à sa table des Européens de marque.

La solde des musiciens annamites est dérisoire à souhait ; un

homme doit se contenter de 1 piastre 80 (4 fr. 50) par mois ; à ce salaire vient s'ajouter une vague nourriture et une pièce d'étoffe au moment du Têt, le nouvel an sino-annamite qui tombe en février. Lorsqu'ils sont en activité ils portent une livrée en lainage jaune d'or rehaussée d'applications aux couleurs criardes Mal rétribués, ces artistes cherchent à compléter leurs revenus en exerçant des métiers dont le plus bénin n'est déjà plus avouable. En tant que musiciens, ils relèvent du Ministère de la guerre et des Rites, institué à Hué en 1803 et copié sur l'institution analogue chinoise qui date de 1742. A leur tête se trouve placé un chef, mandarin du 4e degré pour lequel cet emploi constitue une sinécure lui procurant 20 piastres (50 francs) par mois ; quant à ses connaissances musicales, elles se réduisent à néant et seule la protection dont il a bénéficié lui valut cette place enviable par l'absence de tout travail réel.

LES INSTRUMENTS.

Les instruments annamites (Nhac-khi) se divisent en trois groupes :

1° Instruments à vent, 2° à cordes, 3° à percussion. Le premier groupe comprend :

1° *Cai-ong-dich*, grandes et petites flûtes tant droites que traversières.
2° *Cai-Ken*. Hautbois (Haï-tich chinois)
3° *Cai-ken-doï*. Chalumeaux doubles.

Le second groupe :

1° *Cai-nhi* : violon à 2 cordes (Ravanastron)
2° *Cai-tam* : guitare à 3 cordes (San-hein chinois).
3° *Cai Dan-ty* : Mandoline à 4 cordes, de la forme de nos anciens théorbes.
4° *Cai-Dan-Nguyet* : guitare à 4 cordes, à caisse discoïdale.
5° *Cai Dan-Day* : grande guitare à 3 cordes (Guitare des chanteuses).
6° *Cai-Dan-thap-luc* : Psalterion à 16 cordes.
7° *Cai Dan-bao* : Monocorde.

Le troisième groupe se compose de 15 instruments à per-

cussion de forme et construction différentes et que nous décrirons plus loin séparément.

Cai Ong-Dich. Flûte en Bambou, de construction primitive. Le luthier se contente de passer un léger vernis sur le tube naturellement poli et d'y forer les sept trous nécessaires à l'émission des sons suivants :



et dont la sonorité est assez agréable. Le type normal de la flûte annamite est de o m. 55,sur o m. 02 de diamètre. Quoique le flûtiste annamite soit habile, il n'égale pas de loin son confrère cambodgien. A l'orchestre il joue à l'unisson et exactement la partie des autres instruments sans produire la moindre broderie ni aucun des ornements mélodiques qui enrichissent la trame orchestrale des Cambodgiens, des Siamois et du Gamelan javanais.

Le *Cai-ken*, qui n'est qu'un hautbois primitif, consiste en un tube de bois dur travaillé au tour, portant en haut l'anche en latanier fixée dans une pièce métallique et se terminant à la base par un pavillon en cuivre. Voici les dimensions de ce Cai ken : Longueur o m. 45, diamètre, o m 15, à l'embouchure et à l'extrémité inférieure (pour le bois s'entend) o m. 03 ; le diamètre du pavillon et de o m. 10. Au moyen des sept trous on peut émettre les notes suivantes.



La sonorité de cet instrument laisse fort à désirer ; elle n'a rien de commun avec le timbre mélancolique et si expressif de l'instrument rival dont se sert le musicien européen. On l'entend surtout aux enterrements indigènes, au théâtre quelquefois où il double le violon dans la limite de ses moyens.

Le *Cai-ken-doï* est un instrument purement annamite ; surpris de ce qu'aucun auteur sinologue n'en ait fait mention nous avons questionné des musiciens chinois réputés habiles ; ils nous ont affirmé que le Cai-ken-doï était d'invention annamite et inconnu dans l'empire céleste. Ce double-chalumeau donc se compose de deux petits tubes de bambou, de 20 centimètres

de longeur sur 6 milimètres de diamètre. Ils sont percés chacun de sept trous et liés l'un à l'autre par des fibres de bambou. Les anches sont tirées de l'enveloppe séchée de certaines chrysalides offrant un semblant de résistance. Voici les notes accouplées que fait entendre le Cai-ken-doï.



Ce sont là les seuls instruments à vent dont se servent les Annamites, les seuls qu'ils connaissent d'ailleurs ; il est curieux de constater que beaucoup de ces peuples, en dépit de rapports séculaires ont négligé certains instruments en faveur chez le voisin. C'est ainsi que les Annamites ne jouent point du *Yang-kin*, le cymbalum trapézoïdale chinois qui jouit d'une assez grande faveur au Cambodge et au Siam ; ils n'usent non plus du Cheng, un des plus anciens précurseurs de l'orgue dont il possède les éléments à l'état embryonnaire et qui chez les Chinois symbolise le Feng-houang ou Phénix. De leur côté, ni Chinois ni Cambodgiens ne jouent du Cai-ken-doï qui sert uniquement à interpréter des airs funèbres ; il est d'ailleurs criard et désagréable à souhait.

Les instruments à cordes sont plus nombreux et de sonorité généralement agréable, sauf le Cai-nhi qui demande à être en de bonnes mains pour faire oublier les défauts inséparables de sa mauvaise construction. Les Annamites considéraient jadis les instruments à cordes comme des instruments « nobles » réservés à la caste élevée laquelle accordait à la gent inférieure les instruments à percussion. Aujourd'hui les différentes guitares et mandolines, violon et psaltérion se trouvent dans toutes les mains, les anciens préjugés ayant dû céder le pas aux idées égalitaires répandues par les hommes et les institutions venus d'Occident.

Les indigènes ne jouent leurs instruments généralement qu'à la première position ; ceci dit, le lecteur pourra se rendre compte de l'étendue propre à chaque instrument.

Cai-nhi, violon à deux cordes qui n'est autre chose que l'antique Ravanastron répandu un peu partout par le monde oriental. Le crin de l'archet est enchevêtré entre les deux

cordes de soie. Le corps se présente de différentes façons, soit qu'il consiste en une demi-noix de coco, soit en un morceau de bambou ou un morceau de bois évidé au tour et de 10 centimètres de longueur sur 5 centimètres de diamètre, affectant du côté opposé à celui qui porte le chevalet, la forme d'un pavillon. Du côté où il se joue, le corps est revêtu d'une peau de serpent sur laquelle repose le petit chevalet de bois, rudimentairement fabriqué. Le côté opposé et ouvert permet au musicien de diminuer ou d'augmenter la force de son. Lorsque l'annamite veut produire un son plus doux, il tient le corps du violon serré entre les genoux; si, au contraire, c'est un son clair qu'il désire émettre il pose la caisse par terre où il la maintient par le pied gauche, et tenant son violon comme notre violoncelle ; si c'est en marchant qu'il doit en jouer, dans les processions par exemple, il appuie la caisse sur la hanche gauche.

Les Annamites se servent de colophane, dont un petit morceau est toujours fixé sur la caisse entre les cordes. Ces dernières sont accordées comme suit :



Prévenons le lecteur qu'il ne s'agit là, non pas de la tonique et de la dominante de *ut* dièze majeur, mais de la seconde et de la sixte de la gamme rituelle pentatonique de *si* majeur : *si, do* ♯, *ré* ♯, *fa* ♯, *sol* ♯ qui constitue la gamme généralement employée, la tonalité-type ; cette gamme partage avec celle de *fa* dièze majeur la faveur des musiciens indigènes et c'est à tort qu'on a quelquefois voulu faire prévaloir la tonalité de *si* bémol majeur ; d'autre part, on ne saurait être orthodoxe lorsqu'il s'agit d'instruments n'ayant pas de sons fixes pour les guider et de musiciens si peu soucieux d'un diapason immuable.

Cai-Tam. C'est une guitare à 3 cordes en soie, peu tendues, courant sur le manche long de 0 m. 80 et passant sur une peau de serpent qui recouvre le corps massif de bois dur, à l'extrémité duquel elles sont retenues par un cordier en os. L'instrument est muni d'un Capodastro en os, permettant de modifier instantanément l'accord des cordes, ce qui vient à point à un instru-

ment destiné surtout à l'accompagnement du chant. L'accord normal de cette guitare est le suivant :



donc, la seconde et la dominante de la gamme pentatonique de *si* majeur. La sonorité est assez faible en vertu de l'épaisseur du corps et de la faible tension donnée aux cordes ; ce dernier inconvénient tient surtout à la mauvaise qualité de la matière sonore qui ne permet pas de monter les cordes jusqu'aux notes auxquelles accèdent les cordes européennes de même épaisseur, mais de fabrication supérieure.

Cai-Dan-Ty est une mandoline tétracorde dont la forme renflée et oblongue tire son nom du terme sino-annamite qui signifie *rate, viscère*. Comme coupe générale, elle se rapproche assez de nos anciens théorbes ; le manche se terminant en une courbe gracieuse et portant, artistement sculptée, l'éternelle et allégorique chauve-souris, lui donne un cachet particulièrement gracieux. C'est un des instruments rares et généralement bien confectionnés des annamites. Nous disons *rares* car les annamites ne possèdent pas la dextérité de doigté qu'il faut pour tirer parti de cet instrument. Afin d'augmenter la faible sonorité, les annamites, imitant les Chinois, fixent à l'intérieur une feuille de cuivre faisant office d'amplificateur. Quant à la caisse, elle n'est l'objet d'aucun décor, ni laquage.

Voici les proportions du Dan-Ty : longueur 0 m. 96, largeur au milieu de la caisse 0 m. 24, hauteur 0 m. 07. Les quatre cordes de soie de cet instrument qui ne joue qu'en solo ou sert aux accompagnements du chant, sont accordées de la façon suivante :



En se servant des dix touches fixées sur le corps même du Dan-Ty, on obtient les 4 gammes suivantes :



Les notes mises en accolades sont les seules dont se sert le musicien annamite ; elles se rattachent à la tonalité pentatonique qui est désignée au début de chacune de ces gammes. Questionnés au sujet des notes non employées et cependant accessibles par les touches, les musiciens indigènes nous répondirent que le Dan-Ty, d'origine chinoise, est garni de touches faisant entendre *des notes qu'ils ne connaissent pas.* Le Dan-Ty, que le Chinois appelle *P'i-p'a*, est un des anciens instruments ; on ne se souvient en effet pas de l'époque à laquelle il fit sa première apparition à l'orchestre chinois, époque qui, selon les sinologues, connaissait encore le système chromatique alors généralement employé des musiciens de céleste empire. Il s'agirait donc de l'époque de Houang-Ti (2697 av. J.-C.) ? Ou encore du siècle du grand Chun (2255 av. J.-C.) et dont la pièce lyrique *Ta Chao* provoquait, 1600 ans plus tard, l'enthousiasme des contemporains de Confucius ?

L'accord du P'i-p'a diffère de celui du Dan-Ty ; les quatre cordes font entendre :



Quant aux douze touches, voici les gammes qu'on peut obtenir par leur usage :



Comme chez les Annamites, cet instrument sert en Chine surtout à accompagner les interminables ballades que font entendre les chanteurs ambulants. Pour en revenir aux Annamites, nous devons rappeler qu'ils limitèrent leur ambition à être élèves et que dès lors ils ne pénétrèrent guère dans les secrets de leurs maîtres chinois. Leur aspiration vers le système pentatonique, lequel finit par régner en maître despotique, leur fit rejeter toute note étrangère à leur gamme tronquée ; de là l'habitude de ne pas se servir des touches faisant entendre des notes non comprises dans leurs gammes rituelles. Et cette gamme jouit d'un tel prestige à cause du nombre 5 que les Annamites cherchent à rattacher aux doctrines de Koung-fou-tze ; ils sont encore d'avis qu'il convient de frapper d'ostracisme les notes que fait inopinément surgir le hasard ou la construction de l'instrument. Ils semblent ignorer que ni Confucius, ni Bouddha ne decrétèrent de lois concernant les choses de la musique propres à confirmer leurs idées à ce sujet. Qu'on se garde d'ailleurs de considérer la première note de chaque gamme du Dan-Ty annamite comme représentant la tonique de gammes mineures. Le musicien annamite ne connaît pas de demi-ton et ignore le systême mineur auquel son sentiment musical est totalement réfractaire. Nous verrons plus loin que même la quarte et la sensible sont d'une rareté insigne chez l'Annamite. Tout cela nous produit l'effet contraire de ce qui chez nous émane des choses nouvelles auxquelles nous rattachons forcément une idée de progrès puisque nous évoluons dans un

perpétuel développement. Nous disons donc que chez l'Annamite, ces notes non employées nous font l'effet d'appartenir à une époque qui fut en progrès marqué sur l'ère actuelle ; elles subsistent comme autant de vestiges d'un art qui, au lieu de progresser, s'est successivement rapetissé, recroquevillé et qui, mourant par les théories mêmes appelées à le faire vivre, n'est plus qu'un squelette, une armature indiquant la portée et l'étendue de chaque dogme, une ossature montrant le développement auquel il atteignit jadis, et menace ruine puisque la chair, la vie l'a quitté. Quel meilleur tableau choisir que les misérables paillottes indigènes groupées aux alentours des gigantesques ruines d'Angkor ? Dans tous ces arts asiatiques, l'inverse de chez nous, non le développement, la modification, l'évolution, source de nouveaux progrès, mais le recul, l'immuable théorie portant en elle, en vertu même du respect dont elle est l'objet et de l'esprit conservateur de ses adorateurs, le germe d'anéantissement.

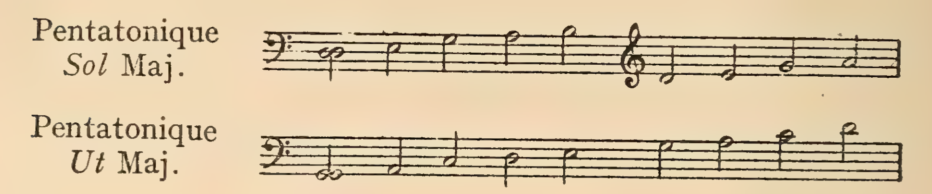
Nous devions cette courte dissertation afin que le lecteur ne soit pas surpris lorsqu'il verra, ainsi que cela a lieu pour le Dan-Ty, des bizarreries non expliquées par le créateur indigène, des particularités observées sans connaissances de la raison depuis des siècles, des détails de lutherie sans usage, des touches mettant sous le doigt du musicien des notes dont il ne sait que faire et dont la position tonale, non conforme à ses idées, ne lui suggère même pas le goût de la recherche. Voilà où mènent des traditions de cinq mille ans !

Cai-Dan-Nguyet, autre Guitare à 4 cordes, d'une longueur totale de 1 m. 01 dont 65 centimètres pour le manche et 36 centimètres pour la caisse discoïde qui recèle également un amplificateur en cuivre. Les cordes de soie étant d'une sonorité faible surtout sur une étendue pareille, les Annamites ont imaginé de les accoupler, les accordant par deux en quintes :



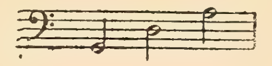
Les huit touches qui garnissent le manche du Dan-Nguyet répondent ici plus logiquement aux idées que l'Annamite se fait de la gamme ; en appuyant sur les touches nous obtenons

les gammes pentatoniques de *sol* et *ut,* débutant par leur dominante :



Ne jouant pas au-delà des touches, il est aisé de calculer l'étendue tonale que parcourt le Dan-Nguyet qui partage avec le Dan-Ty les fonctions d'accompagner les chanteurs et constitue un des instruments favoris des Annamites.

Cai-Dan-Day. C'est la plus grande guitare des Annamites ; elle accuse en effet une longueur totale de 1 m. 31 dont 31 cm pour la caisse rectangulaire large de 0 m. 20 et haute de 0 m.09 ; cette caisse est pourvue au dos d'une ouïe de 0m. 10 sur 0 m. 10. Instrument purement annamite, il est réservé aux chanteuses et s'accorde en quintes :



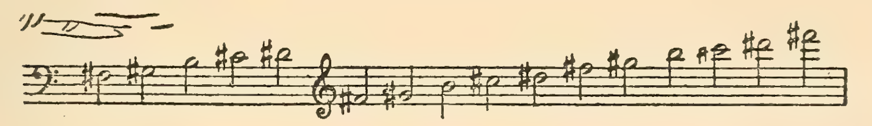
Au moyen des huit touches on peut faire entendre les trois gammes pentatoniques suivantes débutant chacune par la tonique :



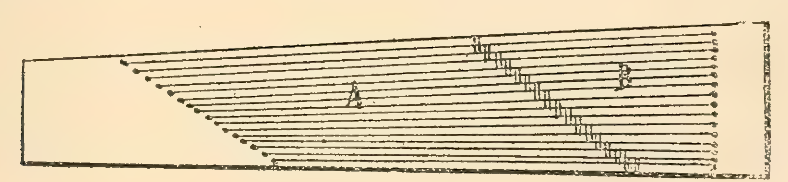
La sonorité du Dan-Day n'est pas sans ressembler à celle de notre alto à cordes sans toutefois en posséder toutes les belles qualités.

Cai Dan-Thap-Luc. C'est là l'instrument que nous avons mentionné au cours de l'histoire de Du-Ba-Nha et Thu-Ky, le psalterion dont l'invention est attribuée à l'empereur chinois Fou-hi ou Phuc-hi (2852-2767 av. J.-C.) lequel, en créant le Kin, ainsi que s'appelait alors cet instrument, s'inspira de la forme de la terre et du ciel pour le construire. Or la terre n'étant qu'un immense plateau selon les idées chinoises, et le ciel comme une calotte se refermant à l'horizon sur les limites de la surface terrestre, Phuc songea à cette forme, dit-on, pour la coupe du Kin. Et c'est là la raison pour laquelle le Thap-luc affecte la forme d'un demi-cône tronqué, de 0 m. 97 de longueur sur 0 m. 135 et 0 m. 20 de largeur, 0 m. 07 et 0 m. 14 de hauteur, la plus grande hauteur correspondant à la plus grande largeur. Le fond plat est muni de trois ouïes ainsi qu'il en est pour notre violon ; quatre petits pieds donnent à l'instrument une élévation suffisante pour qu'il soit isolé du sol. Les seize cordes en fin fil de laiton couvrent le côté supérieur qui est bombé ; elles sont retenues par des chevilles en ivoire qu'on déplace pour donner à la corde la note voulue.

L'accord du Thap-Luc repose sur la gamme pentatonique de *si* majeur :



C'est sur la partie A des cordes que joue le musicien annamite ;



Pourquoi ne se sert-il pas également de la partie B qui est d'aussi bonne sonorité et fait entendre les notes suivantes :



C'est comme l'assertion d'Amiot disant que les musiciens chinois jouent toujours en quartes et en quintes sur cet instrument ; nous n'avons jamais pu observer pareil fait, alors que les Annamites sont cependant passionnés pour cet instrument qu'ils jouent fort bien. La seule formule d'ornement qu'ils répètent à l'infini est celle-ci :



et qu'on entend souvent aussi dans les traits du Koto japonais.

Que par contre cet instrument est depuis longtemps en désuétude chez les Chinois, et l'était déjà à l'époque d'Amiot, nous n'en voulons pour preuve que le décret de l'empereur Kien-long de l'année 1745 et qui dit :

DÉCRET DE KIEN-LONG, 1745.

« Il y a encore des gens, parmi les employés du ministère de « la musique, qui peuvent jouer du Kin, et quelques personnes « qui l'étudient ; mais elles ne se conforment pas aux principes « anciens. Quant au *Che* (instrument analogue) il n'y a que « quelques rares savants qui en jouent, parce que depuis long- « temps la tradition de cet instrument s'est perdue.

« Lorsqu'on me fait de la musique dans laquelle le Kin et le « Che doivent faire leur partie, comment tolérer qu'on les « supprime.

« Quand le ministère de la musique fait exécuter ses morceaux, « les sons du Kin et du Che, qui sont faibles, se trouvent étouffés « par ceux des flûtes et des orgues portatives qui sont forts ; « on disait déjà dans l'antiquité que les instruments à cordes « de soie ne valaient pas les instruments à vent en bambou ; « c'est sans doute pour cela que les musiciens montrent de la « paresse à étudier les premiers qui s'entendent moins.

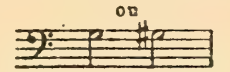
« Ordre aux élèves de la musique et de la danse de faire des « efforts pour apprendre ces instruments. »

Les Annamites d'aujourd'hui ne se servent pas de la partie B des cordes 1° parce qu'elle ne permet pas d'établir une gamme

dans l'ordre diatonique. 2° parce qu'il n'y a plus d'artistes sachant utiliser les deux côtés des cordes. Comme on le voit, toutes les assertions tendent à nous faire croire à un passé glorieux de la musique chinoise, passé contrastant, s'il a existé, avec l'état actuel de cet art en Extrême-Orient. En fut-il vraiment ainsi ? C'est précisément là une des questions les plus troublantes que le perfectionnement des études musicales exotiques soit appelé à résoudre.

Nous terminons la série des instruments à cordes par le *Dan-Bao* ou Monocorde annamite, qui se compose d'une caissette rectangulaire à trois côtés (donc sans fond) de 0 m. 80 de longueur, 0 m. 09 de largeur et dont les planchettes ont une épaisseur de 15 millimètres. A l'une des extrémités est fixé un arc de bois, simplement emboîté dans la caissette et retenu par une clavette. Un fil de fer relie cet arc à l'autre extrémité du corps où il s'enroule sur une cheville massive. On fait vibrer cette corde au moyen du doigt de la main droite, tandis que le pouce gauche appuie à volonté sur la corde, lui faisant donner ainsi la note désirée. Le *Dan-bao* est surtout en vogue chez les chanteurs aveugles qui fourmillent aux carrefours indigènes et dont nous parlons plus loin.

La corde du Dan-bao est d'ordinaire accordée en



Mais moins que des notes précises ce sont des soupirs, de fines nuances éoliennes presque indéfinissables que l'Annamite cherche à y produire, genre où il réussit grâce à la sûreté de son doigté tout primitif qu'il soit.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

Il ne nous reste plus qu'à mentionner les instruments à percussion qui, pour nombreux et variés qu'ils soient, se rapprochent beaucoup sous le rapport du son émis, dès qu'ils sont construits avec les mêmes matières. Nous pouvons pour plus de clarté, les diviser en trois groupes : 1° Tambours. 2° Instruments en métal. 3° Instruments en bois.

Ces trois groupes réunissent treize variétés pour ne citer que celles toujours en usage actuellement ; si leur grand nombre est pour nous surprendre, il convient de nous rappeler que chez tous les peuples primitifs (musicalement parlant s'entend) l'instrument à percussion domine, étant celui qui marque mieux le rythme dont sont avides les musiciens exotiques.

TAMBOURS.

Cai-Trong, grand tambour dont le corps est un barillet de 50-80 centimètres de longueur sur 40-50 de diamètre. Ce barillet, recouvert de laque rouge afin de résister aux atteintes du climat humide, est fermé des deux côtés par une peau de buffle, sur laquelle l'indigène donne de vigoureux coups de maillet. Le Trong est l'instrument que nous connaissons sous le nom de Tam-Tam, sa sonorité est donc assez connue des musicographes européens. Dans la musique annamite, son rôle consiste à souligner les passages de force ainsi qu'à donner le signal du commencement et de la fin de chaque morceau.

Cai-Bom ; celui-ci ressemble beaucoup à l'instrument précédent ; il est cependant de dimensions plus restreintes : 36-38 centimètres de largeur sur 13-15 centimètres de diamètre. On le fait résonner au moyen de la main seule. Afin d'obtenir deux notes différentes les indigènes ont imaginé d'appliquer au centre de l'une des membranes (d'ordinaire celle du côté gauche) une certaine quantité de pâte de riz. Normalement le Cai-Bom fait entendre la quinte diminuée *si-fa* suivante :

Toutefois cette notation n'est pas impérative, car cette quinte présente souvent des altérations d'un demi-ton, trois-quarts et voire même d'un ton entier, le *fa* restant invariable, le *si* descendant. Le Cai-Bom doit marquer tous les temps forts, souvent même chaque temps d'un morceau.

Cai-trong-giang, petit tambour de forme conique et haut de 19 centimètres ; son diamètre à la base est de 30 centimètres, au faîte recouvert de peau il comporte 18 centimètres. Frappé au moyen d'un bâtonnet de bois dur, il a le son de notre caisse

claire. La note obtenue diffère selon qu'on le frappe au centre de la membrane ou sur les bords, là où la peau prend contact avec le bois.

Le Trong-giang a pour mission de doubler le précédent tambour.

Cai-trong-boc, tambour consistant en un cercle de bois de Mit, épais de 65 millimètres et de 34 centimètres de diamètre sur lequel est tendue une mince membrane de chèvre. Cet instrument est joué comme le Trong-giang qu'il double à l'orchestre.

Instruments à percussion en métal.

Le Chiêng, que nous connaissons en Europe sous le nom de Gong, consiste en une plaque de cuivre martelée (*Mat chiêng* en annamite) de 60-80 centimètres de diamètre, pourvue au centre d'un renflement (*Vu*) de 3 centimètres de hauteur et 15 centimètres de diamètre et sur lequel on porte les coups de baguette à éponge. Cette plaque de cuivre porte à sa périphérie un rebord à angle droit (*thanh-chiêng*) de 7 centimètres de largeur ; l'épaisseur moyenne du métal est de 9 millimètres.

La ville de Hanoï (Tonkin) a la spécialité de fabriquer d'excellents *Chiêng* ; elle approvisionne une grande partie de l'Extrême-Orient et ses produits s'en vont au Nord jusqu'au Japon, au Sud jusqu'au Siam. Un quartier de la Ville donne abri uniquement à la corporation des fabricants de Gongs.

Le prix d'un Gong dépend de son poids ; il est de 2 ligatures = 1200 sapèques par Cân (100 Cân — 1 Picul = 62 kilos) Un instrument de taille moyenne, pesant 3 kilos 100, coûte 10 ligatures dont 7 ½ font une piastre soit 2 fr. 30 environ de notre monnaie.

Les Chiêng fabriqués avec du cuivre argentifère du Yunnan coûtent 5-6 fois plus cher. Quoique leur son soit très clair et porte au loin, les Asiatiques leur préfèrent le Chiêng ordinaire à cause de son timbre sourd.

Cet instrument ne figure pas à l'orchestre mais on le trouve sur tous les théâtres indigènes où il annonce l'entrée d'un Roi, une exécution capitale et autres scènes importantes. Les Pagodes et maisons mandarinales sont également pourvues de Gongs ; c'est la grande voix asiatique qu'on entend dans toutes les fêtes rituelles et partout où a lieu une manifestation importante de la vie.

Un autre instrument analogue s'appelle également Chiêng; il consiste en une plaque circulaire de fonte de cuivre, large de

26 centimètres, épaisse de 6 millimètres;. au centre un petit renflement haut de 5 millimètres et 25 millimètres de diamètre. On fait vibrer ce petit Chiêng au moyen d'un bâtonnet à l'aide duquel on porte des coups alternativement sur le centre ou sur le bord ; on entend dès lors les notes suivantes



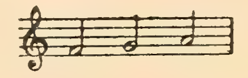
Cai-chuong, clochette de 52 millimètres de hauteur sur 6 centimètres de diamètre et dont le métal a 35 m. d'épaisseur. Au centre du dôme de cette clochette est pratiquée une ouverture de 2 millimètres par laquelle passe un cordon pour maintenir l'instrument en isolation. En le frappant on entend à peu près les notes suivantes;



Cai Thien-Canh une plaque circulaire de cuivre martelée, large de 10 centimètres ; les Chinois se servent d'un instrument analogue qu'ils appellent *Yun-Lo*, même ils les groupent par 10 en un cadre de bois alors que les Annamites se contentent d'en fixer 3 dans une monture de fort fil de fer. Le Yun-lo doit, à notre avis, être considéré comme l'ancêtre du Thien-canh. Le Cour de Hué conserve dans ses magasins un instrument chinois du genre, comprenant 10 timbres de 11 centimètres de diamètre et permettant d'établir la série de tons que voici :



Le triple thien-canh dont se servent les Annamites fait d'ordinaire entendre les trois notes :



Cai-Tiu sorte de petite bassine semi-sphérique, en tôle de cuivre, mesurant de 10-12 centimètres de diamètre que l'on pose sur la main gauche, la droite se servant d'un bâtonnet pour la faire vibrer. Le Cai-tiu sert surtout à marquer le rythme des

prières dans les pagodes ; le son qu'il émet ressemble à celui d'une petite casserole.

Cai-Nao-bat est le nom de toute une famille d'instruments que nous appellerions « Cymbales » Il y en a trois sortes distinctes qu'on rencontre constamment entre les mains des indigènes.

Le *petit Nao-bat*, de 51 millimètres de diamètre, épais de 1 millimètre et dont le renflement central est de 5 + 15 millimètres. Vu l'épaisseur du métal le son est clair et peut se noter comme suit :



Le moyen Nao-bat, de 14 centimètres de diamètre, découpé dans de la mince tôle de cuivre a une sonorité analogue à celle de nos cymbales ; le *Nao* chinois appartient à la présente catégorie mais accuse un diamètre de 20 centimètres.

Enfin, le *grand Nao-bat*, de 50 centimètres de diamètre, qu'on n'entend qu'au théâtre et dans les processions religieuses. Mentionons ici cette bizarrerie asiatique qui consiste à pratiquer une félure dans l'un des plateaux afin qu'elle produise « un son infernal » au dire des indigènes.

INSTRUMENTS A PERCUSSION EN BOIS.

Cai-Mô. Les Cai-mô sont des petits instruments en bois dur, représentant des poissons, des fruits, des grenouilles, etc. et dont l'intérieur est évidé au couteau. Une large ouïe est pratiquée à l'endroit où pénétra l'outil du luthier. Frappé au moyen d'une baguette, le Mô rend un son doux et dont raffolent les indigènes au point que les poètes du terroir le mentionnent dans plus d'un poème :

Il est nuit, nuit profonde,
L'étoile du Nord brille au ciel,
La brume couvre le fond des rizières,
Les bosquets de bambous s'agitent,
Ils sont remplis du cri des cigales ;
Les veilleurs de nuit frappent sur le *Mo*,
Les bonzes font résonner les cloches des pagodes,
On entend les paysans se réjouir,
On chante dans toutes les chaumières
C'est la paix.

Et même pour l'Européen acclimaté, le *mô* sonnant les heures de la nuit est le complément poétique du Nocturne, la seule manifestation vitale venant interrompre le lourd silence de l'heure où les êtres cherchent le repos.

Cai-Sinh, latte de bambou de 15 × 5 × 2 centimètres dont se servent surtout les musiciens aveugles. Une fois accroupis sur le sol, ils la fixent entre l'orteil et le doigt de pied et le frappent avec un bâtonnet pour marquer le rythme de leurs chansons.

Cai-Cap-ké, deux morceaux de bois dur, de forme concave tenus en main et frappés l'un contre l'autre.

Leur son, ainsi que celui du Cai-Sinh, évoque le son de nos castagnettes

Voilà donc mentionnés les instruments dont se servent les Annamites pour interpréter les mélodies que nous ferons figurer plus loin.



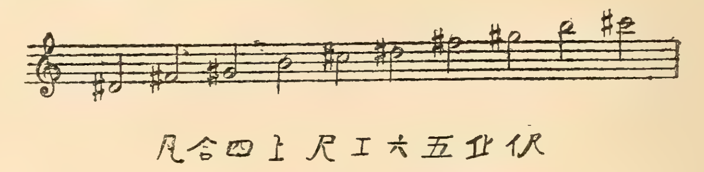
La Mélodie Annamite



SYSTÈME GRAPHIQUE.

Les Annamites et les Chinois possèdent un système commun de notation lequel, pour être rudimentaire, permet cependant d'établir « l'écriture » d'une mélodie de façon suffisamment compréhensible puisque plusieurs caractères représentent les degrés dynamiques de certaines notes et que, d'autre part, un petit intervale sépare chaque mesure.

Les caractères monosyllabiques généralement employés sont ceux que nous joignons à la gamme ci-après de *si* majeur le mode *hô* des Annamites :



Voici, par exemple, une phrase mélodique annamite :



laquelle phrase se présente en notation annamite (de droite à gauche).

上尺工六工六尺合合合尺六六

Comme nous l'avons dit précédemment c'est là le système de notation le plus usité. Nous avons dit qu'il existait des caractères propres à faire entendre telle ou telle note plus ou moins fort ; tel est le cas pour les notes *fan, hô, tu, sang, cong, ngu.*

Néanmoins cette notation contient de petites difficultés qui ne s'aplanissent qu'à force de routine et d'habitude. Un exemple nous fera vite comprendre.

Le passage suivant 六五上六 ne devra pas se lire.



le deuxième caractère, sang, devant être lu à l'octave. Ceci est d'autant plus étonnant que le *si* aigu est représenté par le signe 仩 ; par habitude, par commodité graphique sans doute, les musiciens annamites écrivent toujours 上 sachant qu'il est entendu que le *si* se présentant dans un passage aigu sera lu à l'octave. Quoique certains écrivains aient prétendu que cette première espèce de notation soit uniquement réservée aux morceaux destinées au Thap-luc, nous pouvons assurer que c'est ce genre qui est le plus en vogue, partout le plus répandu des systèmes de notation musicale sino-annamites.

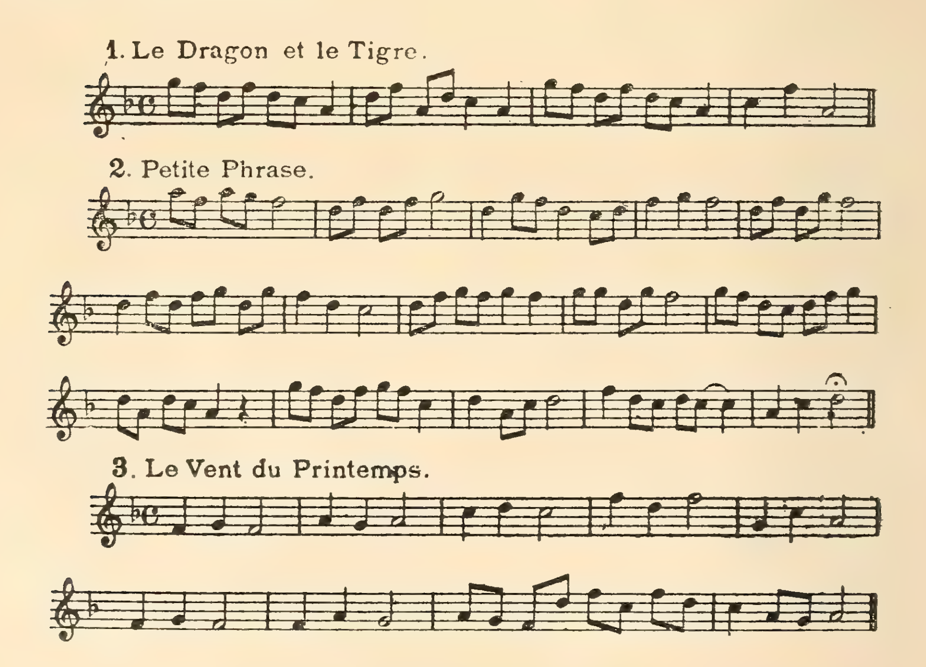
Le défaut capital du système graphique annamite, c'est qu'il n'indique rien au point de vue du rythme. Il est simplement admis que le premier temps fort s'opère sur le caractère qui est en tête de chaque petit groupe. Leur système de notation n'a

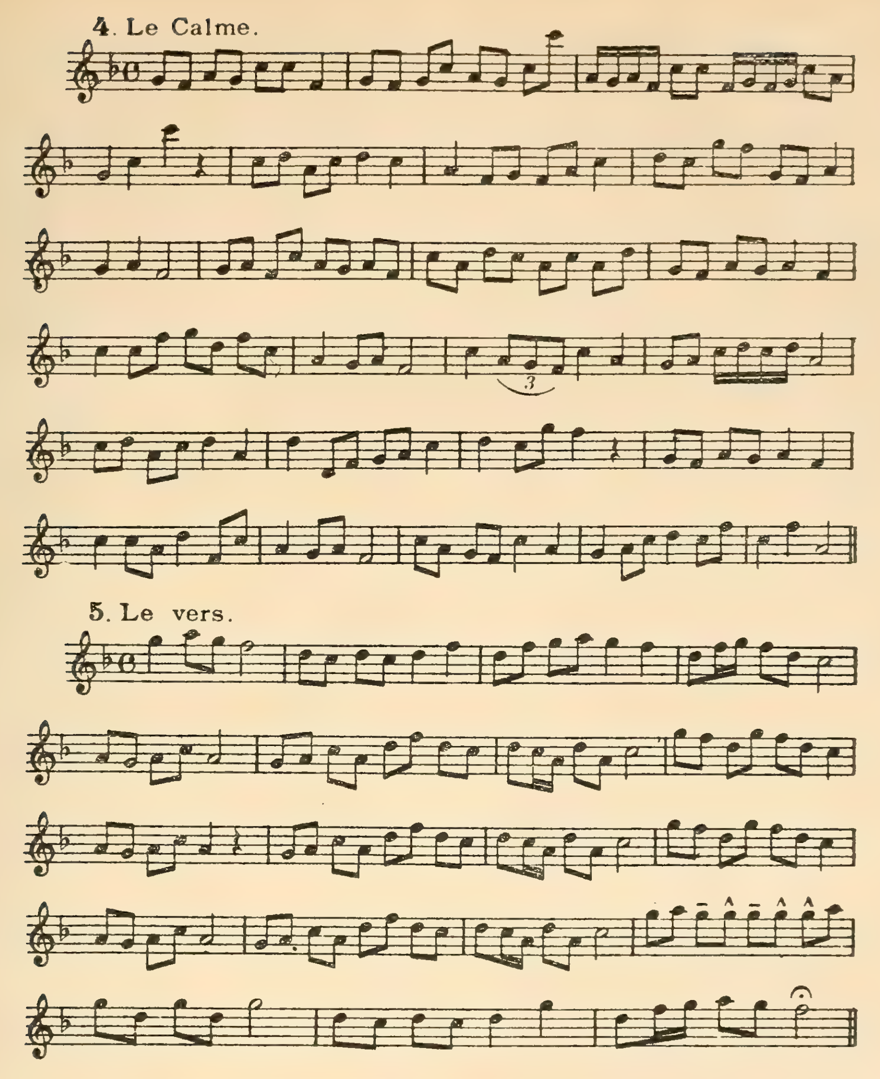
donc, même pour eux, qu'une valeur très relative et elle est d'une précision douteuse. Tandis que chez nous l'orthographe musicale est allée se perfectionnant depuis l'époque des *Neumes*, les Chinois et Annamites ont conservé leur système archaïque sans y apporter la moindre modification, le moindre progrès.

La notation des Annamites, comme le reste de leurs écrits, s'opère verticalement, de haut en bas et de droite à gauche ; il est rare qu'ils adoptent le système horizontal. Il arrive encore que les Annamites mettent au bas de leur notation le caractère *Tat* qui veut dire fin, mais ce n'est là qu'un usage arbitraire et non obligatoire. Plus fréquente est la figuration du titre de l'air comme : *Petite phrase, Le calme, La sapèque d'or, Le vent du Printemps, Gémissement du Dragon, le Grand nuage* etc., titres fantaisistes et n'ayant peut-être aucun rapport avec le caractère de la mélodie.

Nous ne saurions mieux faire saisir la mélodie annamite sous ses divers aspects qu'en en faisant figurer un certain choix ci-après.

AIRS ANNAMITES.





Si ces mélodies ressemblent à s'y méprendre aux airs connus chinois, nous ne devons pas oublier que les musiciens annamites apprirent leur art en Chine. Jusqu'en 1803 nous voyons des Annamites figurer dans le *Touei-wou* ou *orchestre de la danse par groupe* des empereurs chinois, et au sein duquel figuraient Mongols, Coréens, Kalmouks, Turcs, Tibétains, Népaulais, Birmans, Annamites et Chinois. Il était entendu qu'après quelques années de service, ces musiciens pouvaient rentrer dans leurs foyers où ils répandirent certainement l'art appris à Péking, y mêlant, cela

ne saurait nous surprendre, des éléments autochtones mais dérivant cependant si directement de la façon chinoise qu'il est extrêmement difficile de démêler origines et adjonctions.

Ajoutons encore que les chanteurs annamites se servent avec prédilection de la tonalité de *fa* majeur (Ritsusen japonais) tandis que pour la musique instrumentale, le mode *hô*, *si* majeur, (Ryosen) est prédominant.

Les Sampanniers annamites. Il est impossible de résister aux charmes du chant des sampanniers annamites dont les lourdes embarcations sillonnent le *fleuve parfumé*, la rivière de Hué. Dès le premier soir on est étrangement saisis par ces notes effleurant l'eau et allant se perdre au loin dans la campagne silencieuse et noire. On prétend que le sampannier et sa compagne chantent pour ne point s'endormir et tomber à l'eau, la fatigue de la pénible journée tropicale incitant au sommeil. Mais quelle qu'en soit la raison, rien n'enlèvera le cachet poétique qui adhère à ce chant nocturne, monopole des bateliers de Hué, bien connu des Européens qui eurent la fortune de séjourner dans la capitale annamite. Nous présentons d'abord le texte de ce chant qu'interprètent alternativement l'homme et la femme :

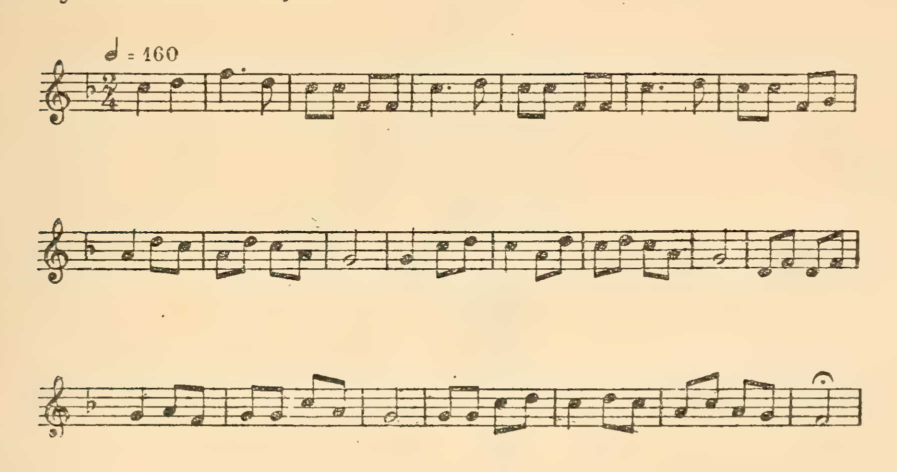
Ainsi donc se décidera-t-on (mon amant)
A rompre notre amitié ?
Et qui donc s'était employé à les nouer au début
Faisant ainsi qu'un jardinier
Qui attire les branches
Et les entrelace ?



Cette mélodie, d'une rare saveur, rend parfaitement l'état ambiant de l'endroit, car la campagne aussi a son âme ; et nous ne connaissons à ce chant pas de meilleur accompagnement que l'harmonie des vibrations mystiques et silencieuses des heures nocturnes.

Les Orchestres d'Aveugles, Thang-Xâm ou Con-Xâm ainsi qu'on les appelle. Ce sont toujours de pauvres familles affublées d'un des leurs en état de cécité et qui parcourent les villes où leurs refrains et chansons aux paroles érotiques ont la faveur du public de bas étage réunis aux carrefours, devant les auberges, boutiques à thé, etc. Les instruments employés par les Thang Xam nous sont déjà connus ; ce sont invariablement : *Dan-Bao, Cai-sinh*, Cai, Cap-ké, Trong-giang et *Cai-thanh-là*.

Voici un des airs favoris de ces chanteurs ambulants, chant au rythme vif et enjoué.



A l'occasion le chanteur aveugle sait être sentimental et, se mettant en scène, fait entendre les vers suivants :

Mes yeux sont morts mais mon cœur est vivant,
Je marche dans la nuit profonde, éternelle.
J'entends votre rire et le son de votre voix
Semblables aux vibrations de la cloche d'or
Et je vous aime.

Nous terminons cette étude sur la musique indo-chinoise pénétré du désir de lui créer des amis. Certes, il reste encore beaucoup à déblayer, nous sommes les premiers à le reconnaître. Il importe surtout d'établir un répertoire phonographique mettant à l'abri de la perte ou de l'oubli les airs si intéressants de ces peuples d'Extrême-Orient. Mais nous serons heureux d'avoir apporté une petite pierre pour l'édifice à construire, nous inspirant de la devise : *Fais ce que peux.*

Gaston KNOSP.





FRANZ LISZT

ETUDE MUSICO-PSYCHOLOGIQUE



La personnalité du « roi des pianistes » est incontestablement une de celles qui ont le plus profondément impressionné le monde, dans le deuxième et le troisième tiers du XIXe siècle. Ses succès phénoménaux de virtuose avaient un caractère extraordinaire, que les incidents invraisemblables de sa carrière rendent absolument mythique, déjà pour la génération actuelle. Le sabre d'honneur que la noblesse hongroise lui offrit afin de l'admettre symboliquement dans ses rangs; la médaille frappée à Paris en souvenir de ses concerts aux Italiens; les visites qu'il reçut de Pie IX à Monte-Mario; les croix de commandeur de la Légion d'honneur et de l'ordre de François-Joseph; les acclamations dont la population de Budapest et de Londres le salua en pleine rue; le buste en marbre de la reine Victoria, que la vénérée souveraine lui envoya, accompagné d'une lettre autographe, sont autant de preuves manifestes de l'admiration universelle dont il jouissait comme artiste, tandis qu'il y a dès maintenant une longue série d'anecdotes louangeuses ou satiriques qui circulent sur le compte de ses faits et gestes, en lui préparant une place à part parmi les héros du *folklore* international futur.

Dans ces conditions fournir des détails conformes à la vérité,

alors. Ayant été son élève à Rome en 1865 et l'ayant fréquenté à Budapest en 1871 pendant les hivers qui ont précédé sa prise d'habit et sa nomination comme directeur de l'Académie royale hongroise de musique, je crois donc que je ne dois non plus garder par devers moi les particularités intéressantes de ces deux événements, qui, quoique d'une nature plutôt sociale, ne peuvent pas être compris sans quelques commentaires psychologiques et musicaux. Comme ils exercèrent beaucoup d'influence sur mon existence aussi, le lecteur bienveillant voudra m'excuser si je mêle mon individualité plus que de raison, aux péripéties du récit. Qu'il veuille considérer mon immodestie comme une démonstration d'authenticité, comme un gage de mes efforts de rester véridique, en endossant hautement la responsabilité de tout ce que j'avance.

I

A vrai dire, le fait que Liszt soit entré dans les Ordres-Mineurs, n'avait rien de surprenant pour ceux qui le connaissaient intimement, car il était de tout temps un catholique pratiquant, de la nuance des Lamartine et des Montalembert, au génie de qui il a rendu du reste publiquement hommage en composant des morceaux intitulés *Harmonies poétiques* et l'oratorio *Sainte Elisabeth de Hongrie.* Grâce à sa ferveur religieuse, il y eut dans sa vie quelque peu fantaisiste toujours une certaine tenue relativement morale, qui doit rendre à son égard très indulgents les puritains les plus farouches eux-mêmes. Ce fut lui, par exemple, qui assura une vie exempte de soucis matériels à sa mère si bonne et si intelligente, et qui fit élever par elle les trois enfants qu'il avait eus de Mme d'Agoult. Car, prenant au sérieux son nom de guerre Daniel Stern, la rivale de George Sand se désintéressa d'eux avec l'indifférence du mâle, et les confia aux nourrices de hasard qu'on lui proposa dans les différentes capitales où elle les avait mis au monde, entre deux concerts de Liszt. Daniel, le seul fils, resta ainsi jusqu'à sa sixième année dans les Abruzzes, dans une famille de paysans ; aussi en arrivant à Paris chez sa grand'mère, était-il un sauvage qu'on ne réussit à mâter qu'au bout de plusieurs mois. Par suite de ce changement de régime brusque et radical, le pauvre enfant

prit le germe d'une maladie de langueur, à laquelle il succomba dans sa 22e année à Vienne (Autriche), où il était un étudiant en droit des plus distingués. De ses sœurs Blandine et Cosima il n'y a que cette dernière qui vit encore aujourd'hui : elle est la veuve du « Dieu de Bayreuth », et la mère de Siegfried Wagner, le compositeur et chef d'orchestre, ainsi que de quatre enfants, issus de son mariage avec Hans de Bûlow, l'éminent et savant pianiste. Quoique née en Italie dans la ville des Cosme Médicis, Florence, d'où son nom rare, elle a gardé le charme de la Parisienne et l'énergie réfléchie de la Hongroise, et elle continue très habilement l'exploitation du théâtre de Bayreuth et des œuvres fructueuses de son second mari. Blandine mourut au contraire très jeune, en 1860, après avoir donné le jour à M. Daniel Ollivier, avocat au barreau de Paris, fils de M. Emile Ollivier, le grand orateur-historien.

Et si on ne pouvait rien reprocher à Liszt au point de vue de la sollicitude avec laquelle il a rempli ses devoirs filiaux et paternels, il ne se conduisit pas moins correctement à l'égard de Mme d'Agoult. C'est à elle qu'on doit attribuer la rupture de leur liaison. En arrivant chez sa mère un beau matin, il dit avec la bonhomie résignée des gens pacifiques : « On m'a mis à la porte ! » Malheureusement pour ses enfants, la collection des cadeaux de très grande valeur qu'il avait reçus de ses admirateurs dans ses pérégrinations à travers l'Europe, n'a pas pris le même chemin que lui ! Détail sur lequel il passa chevaleresquement l'éponge, et qui ne l'empêcha jamais de ne voir dans le bas-bleu philosophe que la mère de ses enfants, qui avaient d'ailleurs peu de sympathie, à ce qu'il paraît, pour cette femme de tête et ne se laissaient amener par leur grand'mère chez elle les dimanches, que contraints et forcés.

Les sentiments religieux de Liszt furent singulièrement ravivés par la princesse Caroline-Elisabeth de Wittgenstein, son Egérie de 1847 à 1865. C'était une Polonaise exaltée, orpheline d'un riche intendant-fermier, que la volonté du Tsar Nicolas Ier contraignit à convoler avec un de ses aides de camp, chargé d'années et de dettes. Si leur mariage ne resta pas stérile, il leur naquit une fille devenue plus tard femme du prince Constantin de Hohenlohe, — ils ne vécurent pas néanmoins longtemps ensemble, car Mme de Wittgenstein se considérait comme un esprit transcendant, digne d'aller de pair avec les

sommités intellectuelles et artistiques de l'époque. Aussi jeta-t-elle son dévolu sans tarder sur le cœur inoccupé du « roi des pianistes », dans l'espèce certainement plus glorieux des faveurs d'une princesse qu'ému par les séductions de la femme physiquement insignifiante et dépourvue même de la qualité féminine la plus élémentaire : le goût. Elle n'avait jamais l'air d'être habillée, mais endimanchée seulement !

Il est à remarquer ici en passant que la déférence avec laquelle Liszt traitait les membres de l'aristocratie, n'était pas le résultat d'un fétichisme servile. La gratitude y entrait pour beaucoup aussi ; car ce fut un prince Esterhazy qui avait sauvé ses parents de la ruine, quand, après avoir liquidé en Hongrie leur avoir, d'ailleurs sensiblement amoindri par les achats continuels qu'exigeait l'éducation musicale du petit Franz, ils attendaient à Vienne pendant de longs mois le moment propice pour lancer leur fils prodige. Cet acte généreux du grand seigneur hongrois resta profondément gravé dans sa mémoire et lui fit reporter probablement sa reconnaissance sur toutes les personnes titrées.

Mais quel qu'ait été le motif qui l'avait attaché à Mme de Wittgenstein, il n'en reste pas moins vrai que son influence pesa singulièrement sur la destinée de Liszt. D'abord il est à présumer, qu'elle lui a facilité, sinon suggéré, son entrée dans le service du grand-duc de Weimar, comme chef d'orchestre du théâtre grand-ducal ; car à Paris il lui aurait été impossible de s'en accaparer aussi complètement que dans une petite cour princière et sa minuscule résidence, où elle passait pour un personnage et où il lui était aisé de le préserver de Satan et de ses pompes à tous égards. Or c'est là que « le roi des pianistes » s'est mis en rapport avec Richard Wagner, qu'il est devenu son premier protecteur et qu'il a établi le quartier général des réformateurs musicaux de l'école néo-allemande. Faits d'une portée immense non seulement au point de vue de son évolution ultérieure propre, musicalement révolutionnaire, malgré ses tendances religieuses orthodoxes et ses opinions politiques conservatrices, — mais aussi au point de vue de l'évolution de la musique en général, dont sa puissante intervention a beaucoup hâté le dénouement, — dans le sens décadent, hélas !

D'autre part il est vrai aussi, que vivant au centre de l'Allemagne musicale et ayant à sa disposition un orchestre, Liszt

se trouvait à Weimar dans un milieu plus avantageux pour le travail qu'il n'eût été à Paris, où le niveau musical ne brillait pas par son élévation, il y a soixante ans. Sa renommée attira au contraire dans la ville de Goethe et de Schiller un grand nombre de jeunes gens venus des quatre coins du monde pour s'approprier le secret de son exécution inimitable. Il n'en fit aucun mystère et le divulgua plutôt avec le plus complet désintéressement sans en demander aucune rétribution, dans le seul but de faire du prosélytisme en faveur des théories wagnériennes et des siennes propres, procédant du romantisme français le plus pur. Parmi ses élèves de la première heure qu'il suffise de citer l'anglais Klingworth, le belge Lassen, le suisse Dræsecke, le saxon Hans de Bûlow, le viennois Tausig, etc. dont les noms appartiennent déjà à l'histoire de la musique. Et comme ce fut à cette même époque qu'il écrivit aussi ses compositions les plus célébres : la *Faust-symphonie*, la *messe de Gran*, le concerto en mi-bémol, l'oratorio de *Sainte-Elisabeth*, Liszt débordait de reconnaissance envers Mme de Wittgenstein, qui avait été incontestablement l'auteur au moins indirect de cet état de choses, sous tous les rapports si profitables pour ses intérêts. De là l'empressement avec lequel le « roi des pianistes » suivit dès lors ses avis, consentant même à la confection en commun du livre intitulé : *Les Bohémiens et leur musique*, qui ne porte, il est vrai, que la signature de Liszt, mais qui décèle clairement la collaboration de la Sérénissime Princesse tant par sa logique enfantine et son argumentation peu sérieuse, que par son style ridiculement prétentieux et empoulé. On doit attribuer la même origine à l'élucubration, consacrée à la mémoire de Chopin, évidemment destinée à une revue, — sa dimension et sa coupe l'indiquent, — mais dont la lecture fut habilement épargnée à ses lecteurs par un directeur avisé.

Malheureusement *Les Bohémiens* ne sont pas seulement un ouvrage insipide. On peut le qualifier de mauvaise action aussi, car il voulait amoindrir le patrimoine national de l'âme hongroise, en prétendant que la « soi-disant musique hongroise » était en réalité la musique des Bohémiens, c'est-à-dire des Tsiganes qui l'exécutent avec tant de brio, et que les Hongrois ne peuvent la revendiquer pour eux qu'à cause de la large hospitalité, avec laquelle ils ont accueilli les Tsiganes dès leur première apparition dans le pays (1398). Assertion à l'appui de

au sujet de son état d'âme aux époques décisives de sa vie, devient un devoir pour quiconque a eu l'occasion de l'approcher laquelle Liszt ne présente qu'un argument : que la musique des Tsiganes n'est nulle part aussi complète et aussi développée qu'en Hongrie. Fait incontestable, mais qui ne concerne que l'exécution de la dite musique. Quant à juger son essence, il aurait fallu que le « roi des pianistes » connût la langue et la poésie hongroises. Or le compositeur des *Rhapsodies hongroises* dont le titre rappelle le volume des *Rhapsodies* de Petrus Borel, qui était l'un de ses amis les plus intimes, ne connaissait que l'allemand, le français et l'italien, car la population du département hongrois de Sopron, où il était né en 1811, ne parlait pas le hongrois à cette époque et sa mère ne le savait non plus, étant autrichienne de naissance (1). Et plus tard Liszt n'eut jamais assez de loisir ni pour apprendre une langue dont il ignorait forcément la beauté, ni pour étudier une littérature qui n'est cultivée en Occident, encore aujourd'huil que par de rares spécialistes. Autrement il aurait pu se convaincre, que la prosodie et le rythme hongrois ont un trait commun : l'emploi prédominant du pied choriambe : preuve irrécusable de l'identité de leur origine.

Dans ces conditions émettre une opinion aussi humiliante pour la Hongrie était plus que téméraire. En tout cas il aurait fallu qu'il choisît un autre moment pour la publication de son livre ; car en 1858 les centralistes autrichiens s'occupaient justement de l'anéantissement de la race magyare, celui-ci pouvait donc passer pour un ouvrage commandé par les ennemis jurés des Hongrois. Aussi, fut-il reçu par eux avec un *tolle* général et les protestations plus ou moins véhémentes parurent-elles pendant assez longtemps sous forme d'articles ou de brochures.

En réalité, il ne s'agissait là que de satisfaire la vanité littéraire de la princesse de Wittgenstein, qui n'avait aucune raison pour ménager la susceptibilité hongroise. Elle ne voyait dans ce sujet obscur, que son côté mystérieux qui se prête merveilleusement aux développements les plus fantaisistes et

(1) Le grand père paternel de Liszt avait vingt-six enfants de trois femmes, et sa mère était la septième dans une famille, composée de quatorze enfants. Etant fils unique, le « roi des pianistes » était donc en quelque sorte la synthèse de la force prolifique de ses grands parents.

les plus hasardeux. Parmi ceux-ci il n'y en a qu'un qui mérite d'être retenu : celui où il est dit, que le Tsigane est tellement assoiffé d'indépendance qu'il lui sacrifie tout ce que la vie civilisée peut lui offrir d'agréable ou d'avantageux. Trait national qui pourrait être taxé de vertu et assimilé à l'amour que le Hongrois voue à la liberté, si ayant été si chèrement payée, l'indépendance servait au culte d'idées généreuses, à l'accomplissement de quelque tâche noble et élevée. Mais ce n'est le cas chez le Tsigane d'aucun pays : il ne méprise l'existence régulière que pour pouvoir paresser à son aise, pour pouvoir obéir aveuglèment à ses instincts les plus bas, pour employer ses facultés à l'exploitation des vices de son prochain. Et ce seraient les épanchements musicaux d'un être aussi amoral qui suppléeraient à ceux du Hongrois brave, posé et apte aux travaux les plus absorbants et les plus fatigants !

Après cette excursion dans le domaine historico-ethnologique, faite sans aucune étude préalable, la princesse ne paraissait avoir que la préoccupation de faire régulariser sa liaison avec Liszt, en faisant casser son mariage par le pape. Comme elle n'a épousé le prince de Wittgenstein que sur l'ordre du Tsar, elle pouvait prétendre qu'elle avait subi cette pression morale à cause de laquelle l'Eglise prononce quelquefois la nullité d'un mariage, selon les lois canoniques. Pour obtenir ce résultat, le célèbre couple transporta ses lares à Rome : ce fut là que je le rejoignis au mois d'octobre 1864.

II

L'attraction que le « roi des pianistes » exerçait sur moi, avait un caractère particulier. Elle était avant tout atavique ; car mon père m'affirmait qu'avec ma mère, ils avaient été complètement bouleversés par le jeu de Liszt quand il était venu à Pesth après les inondations de 1838 pour y donner des concerts de bienfaisance. Et elle était littéraire aussi, puisque j'avais eu souvent l'occasion de voir chez nous Vörsömarty, le poète de la Renaissance hongroise, et je savais par cœur de bonne heure la plus grande partie de l'ode, digne d'un Pindare, qu'il avait écrite pour Liszt en 1843 :

« Musicien célèbre de par le monde,
Parent fidèle, n'importe où que tu te trouves,
As-tu un air pour la patrie souffrante
Sur tes cordes qui ébranlent le cerveau ?
En as-tu un, toi qui endors les peines ?
En as-tu un, toi qui troubles les cœurs ? (1) »

Au mois de septembre 1856, après l'inauguration de la cathédrale d'Esztergom (Gran), pour laquelle avait été écrite sa première messe, il m'a été donné de le voir en chair et en os au Théâtre-National de Pesth. Dans un concert, organisé en son honneur, il conduisait ses deux poèmes symphoniques : *Les Préludes* et *Hungaria*, et la soirée n'était qu'une longue ovation commençant par la distribution d'une poésie dithyrambique à lui adressée, et finissant par des acclamations interminables pour le récompenser de l'audace d'avoir célébré la Hongrie, quand ce fut justement alors que le baron Bach décida sa disparition définitive. Profondément impressionné par le spectacle de cette apothéose, j'ai fait ce soir-là le vœu solennel de me consacrer au culte de l'art musical et spécialement de la musique hongroise, condition *sine qua non* pour mon père, qui en sa qualité de juriste et de membre correspondant de l'Académie hongroise, ne comprenait pas mes premières velléités de compositeur : elles s'étaient manifestées l'année précédente, à l'âge de douze ans, par la transcription à deux mains d'une partition à quatre mains de l'Adagio de la symphonie en ut-mineur de Beethoven, et par quelques ébauches de valses ou de *csardas*.

Dès cette époque je n'avais plus que la préoccupation de pouvoir approcher Liszt un jour comme son élève. Mais il fallait d'abord que j'acquierre une certaine virtuosité et que je sache suffisamment la composition. Comment y arriver ? car si mon père ne s'opposait pas au choix de ma carrière, il n'exigeait pas moins que je finisse mes classes et que je devienne bachelier. Pour pouvoir mener les études classiques et musicales de front, nous aurions voulu prendre pour professeur Michel Brand, le musicien le plus sérieux de la capitale hongroise d'alors. Mais il ne voulait pas s'occuper de mon éducation

(1) *Le centenaire de Michel Vörösmarty* par A. de Bertha, avec une préface de M. Sully-Prudhomme de l'Académie française. Chez Plon, Nourrit et Cie, 1900.

musicale, sans savoir préalablement si j'étais un garçon sérieux. Ce fut donc son confrère et ami Antoine Feley qui me donna d'abord des leçons de piano d'un caractère transcendant; j'avais acquis les premières notions musicales de ma sœur aînée Elise et d'un professeur sans prétention, nommé Louis Engesser. L'avidité avec laquelle je dévorai tout ce que m'apporta Feley, le surprit beaucoup et lui fit croire que je pouvais me passer de l'étude de l'école classique. Je ne jouais donc que les compositeurs modernes ; les études de Moscheles, de Kessler, de Chopin et de Henselt, les morceaux à effet de Thalberg, d'Alkan, de Litolff ou de Kullak, de Heller, de Döhler et de Rubinstein, sans parler de ceux de Liszt. Genre d'enseignement quelque peu fantaisiste, mais qui me plaisait beaucoup, car il me semblait qu'il me frayait le chemin le plus court dans la direction de Weimar !

Ce ne fut qu'en avril 1859 que Michel Brand se décida enfin à m'initier aux mystères de l'harmonie. Quoiqu'autodidacte, il était très méthodique et n'enseignait aucune règle sans l'expliquer clairement. Grâce à l'intérêt qu'il me portait, je fis des progrès rapides, au désespoir de mes deux condisciples : le défunt Ladislas Zimay et M. Jules Erkel, fils du fondateur de la musique dramatique hongroise, que j'exaspérais par la promptitude de mes réponses quand il s'agissait de retrouver la basse d'une harmonie renversée ou indiquer la résolution d'un accord dissonant.

Outre les satisfactions que je donnais de cette façon à mon maître, il se sentit attiré vers moi en raison de mon enthousiasme pour Liszt, avec qui il entretenait une correspondance suivie, ainsi qu'en raison des renseignements que je lui fournissais au sujet de la politique et de la littérature hongroises, qu'il ne connaissait guère, ayant vécu jusque là soit en Croatie, chez ses protecteurs, les comtes de Péjacsevich, soit au milieu de la population allemande de Pesth, qui y était alors prédominante et que l'insolence du gouvenerment absolutiste avait quelque peu intimidée. Brand ne parlait et ne comprenait pas davantage le hongrois que Liszt, car le comitat-département de Mosony (Wieselburg) où il naquit en 1813, est limitrophe de l'Autriche dont l'influence germanisatrice se faisait vivement sentir à cette époque dans toutes ces contrées.

Et en face de son cosmopolitisme regrettable, je représentais

au contraire la manière de voir et de comprendre de la race magyare pure, non pas intrangigeante et à cause de son intransigeance à un certain point hostile à la civilisation occidentale, mais entrée dans la voie du progrès sur les traces du comte Etienne Széchenyi le régénérateur de la Hongrie, « le plus grand des Magyars ». Car mon père était dans sa jeunesse longtemps son aide dévoué et son ami jusqu'à sa mort, et comme tel il m'avait inculqué dès mon enfance son principe fondamental : qu'étant peu nombreux, les Hongrois ne pouvaient conserver leur individualité nationale entre le pangermanisme et le panslavisme que par l'élévation de leurs idées, la noblesse de leur caractère, en proportion de leur perfectibilité. C'est en vertu de ce principe que j'ai voulu apprendre la musique avec le plus de sérieux possible, — disais-je à Brand, — afin que je puisse contribuer un jour à la création d'une école musicale nouvelle, révélation du génie hongrois sur le terrain de la musique.

Si la conception d'un plan semblable pouvait passer pour une utopie d'abord, — puisqu'à Vienne on travaillait à l'anéantissement complet de la Hongrie, — il a pris un aspect tout autre après l'issue de la guerre d'Italie de 1859, démontrant l'inanité du système centraliste et germanisateur, pratiqué depuis dix ans dans toute l'étendue de la double monarchie des Habsbourg. Un cri de joie difficilement étouffé saluait sur les bords du Danube les victoires françaises de Magenta et de Solférino, et l'espoir vague d'un meilleur avenir devenait une certitude pour tout bon Hongrois !

Déjà impressionné par mon fanatisme patriotique, Brand comprit alors qu'on était à la veille d'un changement de régime radical, il éprouva donc le besoin de se rapprocher de l'élément magyar, après avoir chanté la grandeur impériale dans son opéra allemand, se rapportant à une épisode de chasse de l'empereur Maximilien Ier. Sa conversion eut lieu à l'occasion du centenaire de François Kazinczy, à qui on doit la perfection actuelle de la langue hongroise et dont l'influence féconde avait beaucoup hâté l'éclosion de la Renaissance hongroise, au commencement du XIXe siècle. Pour le glorifier, Brand composa un de ses morceaux de piano les plus réussis, intitulé : *Kazinczy emléke* (A la mémoire de Kazinczy) imitant la forme et le style des fantaisies de Mozart, mais débordant de lyrisme hongrois.

Et afin que cette publication fasse sensation dans le monde musical pesthois, il fut convenu entre lui et la maison d'édition Rozsavölgyi et Cie, qu'il la lui enverrait sous un pseudonyme par la poste, accompagnée d'une lettre écrite en hongrois, dans laquelle il se donnerait pour un propriétaire terrien, à ses moments perdus compositeur-amateur. Naturellement mon maître me chargea de la conception de cette missive, qu'il copia soigneusement. Il la signa sur mon conseil du nom de Michel Mosonyi pour indiquer le comitat dont il était originaire. Elle excita la plus vive curiosité et Mosonyi me raconta au fur et à mesure les remarques que les musiciens firent sur la composition dans sa présence, sans se douter le moins du monde, qu'il en fût l'auteur. L'acharnement avec lequel un de ses élèves la critiqua, le fit sortir de ses gonds à la fin, et ce fut avec la plus grande surprise qu'on apprit de sa propre bouche cette métamorphose, qui devint le point de départ d'un mouvement musical général raisonné et systématique en Hongrie (1859), dont il est l'initiateur incontestablement, pour sa plus grande gloire (1).

Au commencement je n'ai pas pu y prendre part qu'à bâtons rompus, vu la préparation de mon baccalauréat et mes études musicales, puisque pour y faire face je ne dormais que quatre heures par jour. Ce fut cependant en 1860 que je publiai mes deux mélodies populaires hongroises, dont l'une est à vrai dire très défigurée, assez répandue dans le peuple, et que je fis paraître dans les *Zenészeti Lapok* (Feuilles musicales), le premier journal musical hongrois, rédigé par C. d'Abranyi, sous les auspices de Mosonyi, — ma traduction d'une biographie allemande de Chopin. Elle est signée *Sanyi* (prononcez Chagny), abréviation très usitée en Hongrie du prénom Alexandre, en hongrois Sandor (prononcez Chândor).

Entre temps Mosonyi déconseilla la continuation de mes leçons de piano et les fit remplacer par des leçons d'accompagnement ; quant à son enseignement personnel, il l'arrêta en avouant qu'il n'était pas capable d'aller au delà du domaine de l'harmonie. Si je voulais pousser plus en avant mes études,

(1) Voir le volume *La Hongrie*, dans l'*Histoire de la Musique*, couronnée par l'Académie des Beaux-Arts, de M. Albert Soubies, ouvrage fait avec infiniment de soin et digne de figurer dans toute bibliothèque artistique.

je n'avais qu'à aller en Allemagne, à Leipsick par exemple, pour m'y faire inscrire au Conservatoire.

Quoique convaincu de l'excellence de ce conseil, je ne m'y conformai qu'ayant passé après mon baccalauréat une année tout entière à la rédaction du susdit journal musical. J'y ai prêché à la fois le wagnérisme et le développement systématique de la musique hongroise, ne me rendant pas compte que le premier est le produit d'une sur-civilisation et que le second exige au contraire un travail de fondation sinon primitif, mais au moins très académique et classique. Mosonyi était incapable de m'éclairer à ce sujet, car l'école néo-allemande représentait pour lui les tendances occidentales que, selon lui, il fallait acclimater en Hongrie coûte que coûte.

Au bout de douze mois de journalisme pendant lesquels j'ai écrit aussi bien des articles de fond, que des faits du jour, des critiques de théâtre ou de concert, et j'ai traduit à l'occasion les manuscrits allemands de Mosonyi, — car quoiqu'apprenant très assidûment le hongrois, il ne le possédait jamais assez pour pouvoir s'en servir dans ses écrits, — je m'apercevais du danger qui me menaçait en raison des succès faciles, obtenus à peu de frais dans un milieu musicalement très ignorant. Je sentis qu'il était temps de reprendre mes études, de redevenir écolier, après avoir joué à dix-neuf ans le professeur d'esthétique, l'aristarque !

« Comment ? tu as besoin d'apprendre encore ! Mais je croyais que tu savais déjà tout ! » s'écria mon père naïvement quand je le priai de m'accorder la permission de m'en aller en Allemagne. Il y consentit cependant sans la moindre hésitation, assurément plutôt pour me faire plaisir, que convaincu par les raisons de Mosonyi, que je lui avais exposées.

Au fond l'Allemagne, malgré toutes ses ressources musicales, n'était dans ma pensée qu'une étape sur la route de Paris et de Rome, alors déjà résidence de Liszt. Certes à tort, car les leçons d'un Maurice Hauptmann, le théoricien incomparable et le quatrième successeur de Sébastien Bach à l'école de Thomas (Thomas-schule) de Leipsick, — d'un Moscheles, le dernier représentant du jeu de piano classique, — d'un François Richter l'émérite contrapontiste, étaient indispensables pour l'élargissement de mon horizon musical, ce que je m'empresse de constater ici publiquement. Mais je n'en ai profité qu'à peine

six mois. Dans mon ardeur wagnérienne je ne rêvais que la fréquentation des apôtres de la nouvelle école, tels que Hans de Bülow ou de Weitzmann, qui habitaient Berlin. Je m'y suis donc rendu dès le printemps de 1863, pour y rester pendant plus d'un an. Là j'ai été assez déçu dans mes espérances à cause de la nature — mettons — nerveuse du gendre de Liszt, qui enseignait, d'ailleurs très savamment et très consciencieusement, avec la grâce d'un caporal prussien. Quant à Weitzmann, c'était un gentleman russe parfait, mais peu apte à succéder aux maîtres plus haut cités du Conservatoire lipsickois. Aussi éprouvais-je de plus en plus le besoin de me rapprocher de Liszt, en qui je voyais toujours la personnification de mon idéal, tant artistique qu'humain. Il en est résulté que je ne considérais plus mon séjour à Paris lui-même commencé le 1er mai 1864 que comme un arrêt momentané, avant d'arriver au but de mon pèlerinage à Rome.

Si non seulement mon expérience musicale personnelle et acquise en Allemagne, mais aussi les avis de Hans de Bûlow, à vrai dire très peu flatteurs pour les musiciens français de l'époque, m'ont singulièrement confirmé dans cette opinion; ce que j'ai vu et entendu ensuite dans la capitale de la France, bien éblouissante cependant après la guerre d'Italie, n'a pu la changer nullement. Le niveau musical général y était aussi bas que possible en dehors du théâtre, où brillaient encore Auber et Félicien David à côté de la gloire naissante de Gounod; l'individualité très curieuse et très respectable de Hector Berlioz elle-même ne m'attirait pas beaucoup non plus, car si d'une part je ne pouvais comprendre son romantisme latin très accusé en ma qualité de wagnérien « tétralogiste » impénitent, de l'autre je constatais chez lui un manque de polyphonie dont mon culte de fraîche date pour Sébastien Bach ne pouvait pas s'accommoder. Mon germanisme était d'ailleurs à ce moment tellement intense, que les chefs-d'œuvre du Louvre me laissaient indifférent, ne parlant que du passé, quand je ne vivais que pour « l'art de l'avenir » indépendant de toute tradition quelle qu'elle fût, et permettant conséquemment l'introduction d'un élément artistique nouveau dans la conscience esthétique du monde : celle de l'élément hongrois !

Qu'un état d'âme semblable n'était pas fait pour comprendre le génie de l'art français, on le concevra aisément. Ce ne fut

qu'au point de vue de la littérature que je suis entré alors en communion d'idées avec Paris, d'où j'envoyais cependant des correspondances assez régulièrement aux « *Zenészeti Lapok* » susdits de Pesth, en entretenant ainsi mes relations avec les musiciens hongrois, aux yeux de qui je passais encore d'autant plus pour un jeune homme qui promet, que je venais d'avoir une aventure assez retentissante. J'ai concouru pour un prix musical avec un *Palotas* — danse noble — pour le piano, et ce n'est pas mon œuvre qui a été couronnée, mais un morceau d'une insignifiance complète. Mosonyi prit ma défaite d'autant plus à cœur, qu'il avait très peu d'estime pour quelques-uns des membres du jury, qui me l'avait infligée. En attendant la publication du morceau comme supplément musical des *Zenészeti Lapok*, il fit beaucoup de bruit autour de ce cas d'injustice, selon lui, flagrante et il vanta partout les mérites de la composition. Excès de zèle, aggravé plus tard par les louanges hyperboliques d'un long article qui m'a fait au bout du compte plus de mal que de bien...

Vivant exclusivement dans le cercle des peu nombreux Hongrois qui se trouvaient alors à Paris, je m'occupais dans mes moments perdus de la fondation d'une Société de Secours Mutuels pour les ouvriers hongrois, qui est devenue avec le temps assez florissante par suite du dévouement de ses présidents, tels que le grand peintre Michel de Munkacsy ou du comte Paul Esterhazy, conseiller d'ambassade.

Au milieu d'une existence retirée, paisible et vouée au travail, que ne troublaient que quelques accès d'exaltation mystique, j'ai reçu tout à coup la nouvelle qu'il y aurait à la fin d'août un festival musical à Carlsruhe (grand duché de Bade), organisé par les partisans de Wagner et de Liszt, dirigé par ce dernier et que le célèbre violoniste hongrois, Edouard Reményi, y jouerait le concerto de Beethoven. C'était pouvoir réaliser mon rêve de devenir un élève du « roi des pianistes » dans les meilleures conditions possibles, car le virtuose aussi génial que fantasque était mon camarade, appartenant à l'entourage de Mosonyi et à qui j'avais pu rendre quelques services de journaliste, quand je faisais partie de la rédaction des « *Zenészeti Lapok* ». Aussi après avoir échangé quelques lettres, fut-il convenu, que je me rendrais également à Carlsruhe, où viendrait de son côté mon père, pour me confier à Liszt, par l'entremise de Reményi.

Combinaison qui permettait à mes vingt et un ans un avenir radieux, à la satisfaction de tous, et pour le plus grand bien de la cause hongroise elle-même. Lui ayant gagné mon premier maître, je pouvais espérer que je lui gagnerais le « roi des pianistes » aussi, que je lui ferais rétracter l'hérésie de son livre, qu'il mettrait le trésor de son savoir, le prestige de son nom au service de mes idées, concernant la création d'une école hongroise en récompense de mon attachement filial, de ma gratitude la la plus tendre, de mon admiration et adoration infinies !

III

Ce fut avant l'arrivée de mon père que Reményi me présenta à Liszt. Notre entrevue avait donc un caractère tout intime et artistique, égayée par le souvenir d'une soirée que le « roi des pianistes » et le violoniste hongrois avaient passée ensemble la veille chez une dame-auteur allemande, riche amie de Garibaldi. Pour se moquer de Mozart, — la bête noire de l'école néo-allemande, — Reményi y exécuta, à ce qu'il paraît à coups de poings une ouverture dans le style du « cygne de Salzbourg » sur la table de la salle à manger, en faisant sauter tout le service de thé. Cette farce un peu barbare fut aisément pardonnée, car le classicisme en faisait les frais et la maîtresse de maison était enchantée de voir que Liszt en riait jusqu'aux larmes.

En me recevant très amicalement, il me dit de suite que Mosonyi lui avait écrit à mon sujet, et qu'il sera très heureux de m'emmener avec lui à Rome. Ma gratitude était indicible en entendant prononcer ces quelques mots, qui contenaient la réalisation de tous mes vœux.

Aussi ne savais-je lui rien répondre dans mon trouble, et ce ne fut qu'en jouant sur son invitation, mon *Palotas* plus haut cité, que je me ressaisis. Il m'en fit compliment, et dut même en parler derrière moi avec éloges aussi, puisque dès lors il y eut des compositeurs, venus un peu de partout pour assister au festival qui tenaient à ce que je prenne connaissance de leurs œuvres. On me fit entendre ainsi dans la même après-midi un opéra russe et un opéra allemand, et je n'échappai à l'audition d'un troisième anglais qu'à cause de l'heure de la table d'hôte,

Entre temps mon père arriva aussi à Carlsruhe, maintenant

après ce qui s'était passé, simplement pour me recommander à la bienveillance de Liszt, qui me conseilla de m'en retourner à Paris pour l'instant, où il devra se rendre à son tour au commencement d'octobre et d'où nous pourrons partir ensemble pour Rome. Propositions que mon père accepta de suite avec reconnaissance et qui me ravirent au-delà de toute expression. Je revins donc dans la capitale française avec mon père, qui ne la connaissait pas et qui en emporta un souvenir d'autant plus ineffaçable que ce fut son fils qui lui y servit de cicérone !

Les journaux m'y annoncèrent un mois plus tard l'arrivée de Liszt. Quand je lui presentai mes hommages, il me dit qu'il était accompagné par Mme de Bûlow et il m'invita immédiatement et à faire un tour avec eux au Bois-de-Boulogne, et à déjeuner chez sa mère le lendemain. C'était indiquer clairement qu'il ne me considérait pas seulement comme un élève, mais aussi comme un compatriote, ou comme un membre de sa famille. On peut s'imaginer combien j'étais touché par son amabilité et combien je voyais mon avenir tout en rose !

En attendant j'assistais tout attendri à ses épanchements paternels avec sa fille, pendant notre promenade dans un coupé de maître qu'on avait mis à sa disposition. Mme Cosima prétendit en riant qu'il ne faisait beau qu'à cause de lui, que les fontaines de la place de la Concorde marchaient en son honneur; et lui, il la câlinait en l'enveloppant de son regard profond, voilé à ce moment par les larmes de la plus douce émotion.

Il ne se montrait pas moins affectueux à l'égard de sa mère quoiqu'il y ait eu entr'eux une petite alternation à cause d'un plat de choux de Bruxelles, servi pendant le déjeuner, auquel il m'avait convié.

« Mais, chère maman, comment pouvez-vous nous faire donner un mets si peu distingué ? » — s'écria-t-il en s'excusant auprès de moi.

— C'est que tu l'aimais beaucoup, quand tu étais jeune ! — fit Mme Liszt en rougissant un peu, mais sans se laisser démonter. Et le « roi des pianistes » comprenant toute la délicatesse de cette attention, convint gaiement de la véracité de cette assertion.

Voulant s'arrêter en route à plusieurs endroits, Liszt et sa fille partirent pour Marseille une huitaine de jours plutôt que moi. Je ne les y rejoignis que le 16 octobre, la veille ne notre embarquement pour Civita-Vecchia. Pendant les trente-six heures que

je passai dans la belle ville phocéenne, Liszt me conduisit au théâtre dans la loge de son filleul François Boisselot, le fabricant de pianos, où sa présence éveilla la plus vive curiosité. Et certes non sans raison, car il portait très élégamment ses cinquante-trois ans et ses longs cheveux légendaires, légèrement argentés déjà, adoucissaient avantageusement les traits accentués de son visage si caractéristique. Quand à ses yeux gris-bleus, ils étaient expressifs au possible, et commentaient d'une façon saisissante ses paroles, prononcées très distinctement, avec une certaine langueur nonchalante et à l'aide des inflexions multiples d'un organe sonore, mais des plus agréables. S'il était déjà naturellement d'une belle taille, au-dessus de la moyenne, il l'exhaussait encore par un port majestueux, qu'on pouvait taxer de théâtral qui s'expliquait cependant aisément, si on se rappelait qu'il avait passé toute son existence sur les estrades des salles de concert, exposé à la vue des dilettanti de l'Europe tout entière toujours prêts à le déifier !

Ses mains attiraient particulièrement l'attention. Mais elles n'avaient rien d'extraordinaire, et ne décélaient le « roi des pianistes » que par la carrure des bouts des doigts. Leur grandeur était en proportion avec celle de son corps, et choquait d'autant moins que leur carnation ressemblait à celle des membres d'un homme sain et bien portant. S'il gesticulait d'ordinaire avec ampleur, en s'animant ses mouvements devenaient brefs et rapides, et indiquaient clairement qu'il était très nerveux, soit en raison de son organisation elle-même, soit par suite de l'abus qu'il faisait du tabac. Les nombreux cigares, qu'il fumait journellement, il les mâchait à moitié. Aussi étaient-ils pour lui plus indispensables que les boissons alcooliques, que certes il ne détestait pas et que son tempéramment robuste absorbait sans se nuir beaucoup.

Si malgré ces défauts, d'ailleurs assez fréquents chez les hommes, son caractère avait des côtés féminins, il les tenait de sa mère avec qui il avait vécu assez longtemps dans sa jeunesse. D'après les dires des personnes, qui l'avaient connu alors, il affectait des airs de demoiselle, et sa retenue à l'égard des femmes était très sensible de mon temps encore, le rendant plus séduisant à leurs yeux.

Quelques heures avant notre embarquement Fortunato, le valet de chambre italien de Liszt, me pria de passez chez

Mme de Bûlow ; elle me chargea d'une lettre pour son père que je ne devais lui remettre qu'en arrivant dans la « ville éternelle » car elle nous quitta pour s'en retourner en Allemagne. Sa commission me fit énormément de plaisir, car elle était une nouvelle preuve de l'intimité dans laquelle je me trouvais tout d'un coup avec la famille de mon idéal.

Sur le bateau, — l'*Oxus* des Mesageries impériales, desservant la ligne Marseille-Constantinople, — j'ai eu cependant une grande déception dès le lendemain. Le temps étant très favorable, après le second déjeuner tout le monde monta sur le pont. Parmi les passagers il y avait entr'autres le comte de Montebello, commandant en chef de l'armée d'occupation de Rome, avec qui Liszt s'entretint longuement et à qui il me présenta à la fin comme son nouvel élève. Ensuite nous nous assîmes tous les deux et nous nous mîmes à parler musique. A un moment la conversation toucha à la question des livrets d'opéra, et dans mon wagnérisme intransigeant j'émis l'opinion qu'on ne devra plus les écrire en vers, puisque dans la vie ordinaire on n'emploie que la prose. A ma stupéfaction, l'ami et le protecteur de l'auteur de la « Tétralogie » n'était pas de mon avis. Il soutenait que ce serait la fin du rythme, or sans rythme il ne peut pas y avoir de musique ! Vérité indiscutable, mais que je ne voulais pas admettre dans mon inexpérience, croyant fermement à la possibilité de l'éclosion d'un « art de l'avenir » différent de l'art musical présent, dédaigneux de l'expression des sentiments et ne visant que la mise en vibration de l'intellect : conception antiesthétique au premier chef qu'on n'a malheureusement que trop réalisée depuis !

Mais si j'étais étonné de l'entendre parler dans un sens, très réactionnaire relativement à mon radicalisme juvénil, il ne devait pas constater avec moins de surprise ma hardiesse de le contredire avec opiniâtreté. Il ne perdit pas cependant patience et, convaincu, à juste titre, qu'il avait raison, il termina notre discussion en exprimant l'espoir qu'avec le temps je m'amenderai. Qui sait s'il n'y avait pas dans son indulgence un peu de remords inconscient aussi, en voyant l'effet déplorable que pouvait engendrer l'anarchisme déguisé, contenu dans les principes de la nouvelle école ! Ma superbe y fut au contraire singulièrement fortifiée, et je me rappelai involontairement des critiques émises par Wagner dans le cercle de ses intimes au sujet de

Liszt, d'après les confidences que l'un d'eux m'avait faites à ce propos. En tous cas il était fâcheux pour le disciple enthousiaste de constater que les doctrines wagnériennes n'avait rien d'absolu et se prêtaient grandement à la controverse, preuve évidente de leur inanité.

Ce fut le 19 octobre à l'aube que nous entrâmes au port de Civita-Vecchia. Là, le « roi des pianistes » prit le caractère d'un personnage presque officiel, car tout le monde connaissait dans les Etats-Pontificaux la bienveillance avec laquelle Pie IX le traitait, et les allures de grand seigneur du *commendatore*, titre qu'on lui donnait en Italie à cause de ses croix de commandeur (1) étaient assez impressionnantes pour le faire remarquer et pour empêcher qu'il ne passe inaperçu. D'ailleurs le valet de chambre de la princesse de Wittgenstein le vint chercher dans un canot pour lui éviter les formalités de la visite des gendarmes et des douaniers pontificaux. Quoique sur le laisser-passer je ne fusse pas mentionné, il me fit descendre du bateau avec lui, comme une personne appartenant à sa suite. Une fois débarqué, j'ai reçu une autre qualification aussi, dont je n'avais pas l'idée à l'époque, et qui me valut cependant beaucoup d'amitié de sa part.

Ayant fait d'abord une brève station dans une chapelle, où il pria pendant quelques instants avec ferveur, nous nous dirigeâmes vers la gare. Sur le parcours nous rencontrâmes le chancelier de l'Ordre de Malte. Il aborda Liszt en se répandant en invectives contre Napoléon III, à cause de la convention du 15 septembre qu'il venait de conclure avec Victor-Emmanuel au profit de l'unité italienne. Ensuite il jeta sur moi un regard scrutateur. Le « roi des pianistes » lui expliqua alors, que j'étais un nouvel élève. Le comte sourit, me donna la main et entraina Liszt un peu à l'écart. Il causèrent quelques instants à voix basse et mon maître revint vers moi avec la figure tout épanouie. Ce même chuchotement se renouvela souvent encore par la suite et le mit toujours de bonne humeur. Vu la couleur de mes cheveux

(1) La croix de commandeur de l'Ordre de François-Joseph lui fut donnée après l'exécution de la messe d'Esztergom (Grau) ; quant à celle de la Légion d'Honneur, il l'obtient contre les règles, car il n'eut pas précédemment le grade d'officier. Il dut sa promotion extraordinaire au compliment spirituel qu'il fit à Napo. léon III « Monsieur Liszt, lui dit l'Empereur, nous avons bien vieilli depuis que nous nous sommes vus la dernière fois ! » — « Oui, Sire, répondit le « roi des pianistes » Vous êtes tout un siècle ! »

et leur coupe à la Liszt, ainsi que mon teint et le type de mon visage, nous ne dissemblions pas complétement. En rapprochant ce fait à la circonstance que mon voyage à Rome s'effectua sous ses auspices, on ne voulait pas croire que je n'étais que son élève. Et sa conduite vraiment paternelle à mon égard donnait quelque vraisemblance à cette hypothèse qui l'amusait.

N'était-ce pas par exemple très affectueux de sa part de venir me voir le lendemain de notre arrivée dès le matin? Car ayant passé deux nuits blanches sur le pont du bateau pour éviter le mal de mer, j'ai été tellement fatigué que je n'ai pas cessé de dormir ni dans le wagon, pendant notre trajet de Civita-Vecchia à Rome, ni dans le fiacre lui-même, dans lequel le « roi des pianistes » m'a fait monter avec l'un de ses élèves, venus au-devant de lui à la gare, pour m'envoyer à l'hôtel le plus comme il faut de la « ville éternelle ». Il craignait donc que je ne fusse indisposé.

Sa visite matinale fit sensation et me mit d'un seul coup très en évidence. Aussi étais-je le soir à la table d'hôte le point de mire de toute l'assistance. J'y ai fait immédiatement des relations on ne peut plus agréables : celle du conseiller de l'ambassade de France, M. Loison-d'Entragues, dont la femme était une princesse de Santa-Croce, et celle de Miss Masters, une demoiselle anglaise très cultivée d'un certain âge chez qui j'ai fait plus tard la connaissance de l'élite de la colonie anglaise et qui était d'ailleurs très bien reçue par l'aristocratie romaine aussi.

Après avoir fait de la musique pendant toute la soirée, je fus invité par les Loison pour le lendemain dans leur loge du théâtre de « l'Argentina » où avait été joué la première fois le « Barbier de Séville » de Rossini et où on le rejouait encore ce soir-là, accompagné d'un ballet. J'y ai été présenté à M. Ernest Prévost, l'un des administrateurs actuels du Canal de Suez, par qui je me suis lié ensuite avec mon éminent confrère Bourgault-Ducoudray et Samson, l'exquis statuaire, alors tous deux pensionnaires à la Villa Médicis.

Le même soir, je reçus aussi la visite du secrétaire de l'*Academia dei Quiriti* qui annonça solennellement au « maestro de Bertha » que sur la proposition de Liszt, il avait été nommé membre de cette illustre compagnie, au titre d'étranger célèbre! Distinction, dûment motivée dans un diplôme pompeux, pour l'expédition duquel il a fallu payer naturellement et sous prétexte de frais de chancellerie, la somme de cinq *scudi*, vulgairement

de vingt-cinq francs, que j'ai transmis au subtil Romain en me confondant en remercîments, comme c'est le devoir d'un jeune homme inexpérimenté !

Le surlendemain je fus installé par le valet de chambre de la princesse de Wittgenstein chez sa sœur, qui était blanchisseuse et logeuse en même temps, pour pouvoir doublement exploiter son prochain. Ce fut ce jour-là aussi que j'allai la première fois à Monte-Mario où vivait le « roi des pianistes » car on était au 22 octobre, son anniversaire de naissance. Mes condisciples et moi, nous louâmes donc un landau et chargés de fleurs, nous nous mîmes en route tout de suite après le déjeuner pour lui présenter nos vœux de longue vie et de bonheur.

D'un commun accord nous confiâmes le rôle de chef dans cette expédition à M. Nino Sgambati qui se trouve encore aujourd'hui à la tête du monde musical italien, et qui s'imposait déjà alors à notre considération aussi bien par son talent d'exécutant et de compositeur on ne peut plus remarquable, que par son individualité sous tous les rapports très sympathique. S'il ressemblait physiquement à Mendelssohn, et l'on sait que l'auteur de l'ouverture du « Songe d'une nuit d'été » avait la réputation d'un Adonis, musicalement il promettait à l'Italie un symphoniste de premier ordre. A mes yeux il pouvait passer pour une ré-incarnation, du génie de Chopin, tant son jeu et ses idées brillaient par leur élégance et distinction. Rome lui doit au surplus l'introduction de la musique des maîtres classiques, car il y organisa plus tard des concerts symphoniques dans lesquels il se révéla chef d'orchestre accompli. De là son autorité inconstestée parmi ses confrères, et la situation exceptionnelle dont il jouit à la cour royale d'Italie. Il est à regretter peut-être qu'il ait par trop sacrifié sa personnalité pour mieux servir le wagnérisme, évidemment surtout pour faire plaisir à Liszt.

A côté d'une organisation musicale aussi complète Walter Bache, l'élève anglais studieux et consciencieux, n'avait droit qu'à la seconde place. Il venait du conservatoire de Leipsick pour élargir son horizon musical auprès du «roi des pianistes» Et avec sa persévérance britannique il arriva effectivement à une certaine maîtrise, qui lui valut ultérieurement à Londres une très belle situation de professeur de piano.

Philippe Lippi avait une nature délicate et hésitante, qui le condamnait à une attitude effacée. Il s'occupa un certain

temps de critique musicale, pour échouer finalement dans une maison d'aliénés. Il y avait encore une auditrice aussi dont le nom m'échappe, qui était cependant bien fière de pouvoir se considérer comme élève du « roi des pianistes »

Quand au bout de trois quarts d'heure de trot allongé de nos deux petits et vigoureux chevaux noirs nous franchîmes le seuil de l'ancien couvent, alors gracieusement mis à la disposition de Liszt par le Souverain-Pontife, j'eus comme un éblouissement en m'apercevant que pour me faire plaisir, il avait endossé sa redingote hongroise, l'*attila*, qui était restée depuis 1843 au fond de sa garde-robe. Sans attendre que Sgambati prononce son allocution, je me suis jeté dans les bras de mon idéal, non pas autant ému par l'attention, mais plutôt parce qui je croyais que c'était une manifestation de ses sentimente patriotiques. Ce fut au moins dans ce sens-là que je fis le compte-rendu de l'anniversaire, envoyé aux « *Zeneszeti Lapok* » et reproduit par un grand nombre des journaux hongrois pour mieux disposer l'opinion publique du pays, devenue assez réservée à son égard depuis la publication de son fameux livre.

Sgambati lui ayant gentiment exprimé nos félicitations et offert nos fleurs, le « roi des pianistes » nous conduisit dans son salon, qui était assez grand, probablement en sa qualité d'ancien réfectoire, pour donner l'hospitalité en dehors des meubles requis, à trois ou quatre pianos. L'un d'eux, un piano droit richement décoré — se trouvait presque au milieu de la pièce.

Et voilà que Liszt me prend par le bras et me fait asseoir devant cet instrument.

— «Eh bien ! Vous êtes le nouvel élève — me dit-il, — il faut que vous nous fassiez entendre quelque chose !»

On peut s'imaginer combien j'ai été troublé par cette apostrophe inattendue et d'autant plus gênante que depuis une dizaine de jours il m'était impossible d'étudier sérieusement. Ce fut donc avec lenteur que le choix mental du morceau à exécuter me fit ôter mes gants.

« Comment ? vous voulez jouer sans gants !» — s'écria maintenant le maître — «mais tout le monde est capable d'en faire autant ! Il s'agit ici de se montrer plus fort que cela : remettez vos gants et jouez !»

De stupeur je me sentis un instant paralysé, — et mes collègues étaient très surpris aussi. — en entendant cet ordre

étrange. Cependant il exprimait la volonté de Liszt, à qui je m'étais donné sans aucune réserve, il fallait donc que je l'exécute. En me réconfortant ainsi par l'idée du sacrifice de mon amour-propre, je reboutonnai froidement mes gants et j'attaquai résolument un accord de mi-bémol. Mais, oh miracle! le piano reste muet, et il ne sonne pas davantage quand je plonge mes doigts une seconde fois dans le clavier ! Je me retourne tout effrayé vers l'auditoire et pour toute réponse il éclate de rire ! C'est que pour une raison quelconque on a enlevé le mécanisme intérieur du piano et les touches marchaient à vide !

« Bravo, Bertha ! vous êtes obéissant !» me dit le « roi des pianistes » et il me serra affectueusement dans ses bras. « C'est assez pour aujourd'hui ! Le mois prochain nous commencerons à travailler régulièrement, et alors vous prendrez votre revanche! »

Sous l'impression de cet incident notre retour à Rome s'effectua le plus gaîment possible et une fois gais, les jeunes gens se lient facilement. En quittant la voiture mes collègues et moi nous étions déjà de vieux amis. Et je regagnai mon logis romain enivré de l'air de la campagne et des souvenirs charmants de cette après-midi inoubliable. Quels lendemains éblouissants ne me promettait-elle pas, en me convainquant que Liszt avait quelques sympathies pour son compatriote !

(A Suivre.)

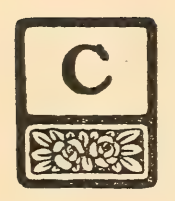
A. DE BERTHA.

Gacé (Orne).





WAGNER ET L'UNIVERSITÉ



C'EST à notre collègue M. Prod'homme (1) qu'échoit l'honneur de présenter enfin au public français les œuvres théoriques de Richard Wagner. Honneur un peu lourd, il est vrai, et qui a fait hésiter bien des traducteurs. Car le style de Wagner, autant que le tour habituel de ses idées, a les défauts et les qualités qui font fuir si souvent le lecteur français. Notre prose tempérée par trois siècles de culture classique se prête malaisément à cette amplification qui rend la phrase wagnérienne bouillonnante et parfois fumeuse. Wagner aime l'insistance des épithètes, les longs rejets, les replis de la pensée. Ne lui demandons pas de morceller sa phrase pour la faire briller, d'isoler sa pensée pour la mettre en lumière, d'arrêter le cours de ses idées pour nous en donner une expression définitive. Cette limitation lui déplaît parce qu'il tient précisément à évoquer devant nous le sentiment d'une perpétuelle et infinie complexité qui unit toutes choses. Le style procède ici par association parce que l'auteur est avant tout préoccupé de défendre une sorte de collectivisme esthétique, dans lequel tous nos états de conscience s'unissent vers la beauté. Cœur,

(1) J.-G. PROD'HOMME. *Œuvres en Prose de Richard Wagner traduites en français.* T. I. Paris, Delagrave. 1907, in-12.

raison, oreille, intellect, langage, geste, sonorité musicale, réalité objective, émotion intime tout se fond en vue du grand œuvre, le *Wort-Ton Drama*, synthèse de l'énergie humaine.

Et voilà justement des tendances auxquelles notre esthétique classique (celle qui se réclame de Boileau) ne prend guère plaisir. Tout au contraire. Arrêter l'éternel mouvement pour considérer un moment précis de son activité, borner les objets afin de les discerner plus nettement, limiter les moyens d'expression afin d'en rester le maître, séparer les genres au théâtre, opposer l'harmonie à la mélodie, la couleur au dessin, la forme au fond, etc....., ce seraient bien plutôt les préoccupations habituelles des esthéticiens de notre pays et des lecteurs qui les écoutent depuis deux siècles. Les *Gesammelte Schriften* nous présentent donc une conception nouvelle des problèmes du monde. Il faut en prendre son parti.

A vrai dire, nous commençons à nous familiariser avec cette mentalité anti-classique. Le wagnérisme a porté, dans la pratique, de terribles coups aux principes si longtemps en honneur dans notre littérature. Doit-on croire qu'il en sera de même pour la doctrine elle-même, et que nous verrons l'esprit wagnérien s'établir dans notre enseignement à côté de celui de Boileau ? Pourquoi pas ? Le wagnérisme, n'en déplaise à M. Saint Saëns, qui a parfois cherché à le ridiculiser, forme bel et bien une tournure d'esprit philosophique. C'est un point de vue, et assez voisin de certain socialisme chrétien, qui doit son succès à des causes identiques. Personne (si ce n'est quelques musiciens intéressés) ne conteste à l'œuvre du Maître une valeur extra-musicale. Il suffit de parcourir les trente années parues des *Bayreuthter Blaetter* pour être frappé de l'impulsion vive et profonde donnée par Wagner aux idées de son temps et du nôtre.

Ces théories forceront bien un jour les portes de l'école. Elles s'établiront dans la chaire du professeur d'enseignement secondaire comme leur expression lyrique s'est imposée sur la scène de l'opéra. Il ne sera pas toujours possible de s'en tenir devant nos élèves à des doctrines esthétiques purement littéraires, et qui semblent ignorer le phénomène musical comme on ignorait les sciences dans certains collèges de jadis. Le grand service rendu par Wagner à notre culture occidentale n'est-ce pas d'avoir rétabli un courant de sympathie entre des arts

jaloux, et d'avoir bouleversé, sous l'effort d'une irrésistible émotion, les catégories où l'on emprisonnait la beauté ? Le monopole exclusif de la *littérature* dans l'enseignement de la jeunesse disparaîtra lui aussi, il faut l'espérer. La libération du sentiment profond, obscur, insoucieux de l'esprit, cette détresse d'âme dont Wagner n'a cessé de faire l'apologie, tout cela met en échec la suprématie de l'esprit qui semble encore admise comme un dogme dans notre Université. *Ce qui se conçoit bien et s'exprime aisément* ne satisfait plus nos goûts artistiques. Nous nous sentons de plus en plus attirés vers l'inexprimable, vers le malaisé. Deux siècles de science triomphante ont apaisé cette soif de connaître et de voir clair, que nos grands classiques ont pris pour une tendance esthétique. A côté de cette nécessité de l'esprit nous plaçons aujourd'hui, et sur le même rang, le goût de l'émerveillement, la passion de l'inconnaissable, le sens du mystère. Est-il juste, au moment où cette évolution s'accomplit, de dédaigner un théoricien du rêve comme Wagner, et de réserver toutes nos sympathies pour une littérature ennemie de la contemplation intérieure ?

Car on remarque vraiment trop d'aversion dans nos programmes scolaires pour tout ce qui touche à la musique. Je ne parle pas, bien entendu, de théorie ni même d'histoire musicale. Mais je prétends que nos élèves sont éloignés, comme par une crainte inconsciente, de toute culture favorable au développement du sens musical. Ainsi ne vient-on point de condamner le grec au profit du latin ? Qu'est-ce à dire ? De toutes les littératures anciennes une seule a marqué un caractère nettement indifférent pour les arts d'intimité subjective et de lyrisme sentimental, c'est la littérature latine. Aussitôt on la recommande, à l'exclusion des autres, à l'attention de nos jeunes gens. L'épopée indoue, la légende scandinave, le psaume hébreu, la tragédie et l'ode grecques, tout cela ne compte pas aux yeux de l'enseignement. Mais une race d'architectes pesants, d'avocats madrés, dilettantes sans conviction et porte-lyres d'occasion, voilà bien ce qui doit convenir aux humanités ! Encore n'est-ce pas assez ! Ce latin que tous les collèges de l'Europe s'efforcent de prononcer au mieux des intérêts de l'oreille, nous le trouvons trop musical, il nous faut le rendre absurde de gaucherie et de niaise brutalité. Comme si l'on voulait ajouter un défi à la musique elle-même ! En somme, deux noms

surnagent dans l'esprit d'un collégien auquel on a voulu donner les notions de l'histoire de l'art : Horace et Boileau. Tous deux arrangeurs avisés, sages donneurs de recettes, et qui se trouvent placés l'un et l'autre aux moments où la réceptivité et l'imitation l'emportent, dans une civilisation fatiguée de l'effort créateur... Et que penser aussi de cette incroyable indifférence à l'égard d'une philosophie comme celle de Schopenhauer, si apte à favoriser en l'expliquant la genèse du sentiment musical.

Tout cela se modifiera. La musique moderne pose des problèmes qu'il ne sera pas possible d'écarter, elle transporte l'étude de l'art hors de ce domaine *réservé* de la littérature. Le jeune homme appelé à rencontrer sur son chemin l'œuvre de Wagner, de Franck, de Debussy, de Fauré, de d'Indy, a le droit de faire grief à un enseignement qui l'a tenu systématiquement éloigné, non seulement de la musique, mais de tout ce qui aurait éveillé en lui le sens des énergies sonores. Tout en reconnaissant les mérites de Rome et du Grand Siècle, il peut et doit demander à l'*alma mater* une culture qui le prépare à ces émotions auditives, sans lesquelles il lui sera toujours impossible d'achever sa formation .

Faisons donc des vœux pour que la présente traduction des œuvres théoriques de Wagner attire l'attention de nos enseignants et de nos enseignés et fasse pénétrer le souffle de la musique dans l'atmosphère de nos collèges.

J. ECORCHEVILLE.





NOTES JURIDIQUES

PLAGIAT ET CONTREFAÇON

Un paon muait : un geai prit son plumage
Puis après se l'accomoda ;...

Dans le langage courant, on emploie assez indifféremment les expressions : plagiat et contrefaçon ; il n'apparaît pas de distinction bien nette entre ces deux méfaits. Le plagiaire et le contrefacteur sont considérés, avec juste raison, comme des êtres également méprisables. Celui « qui vend les pensées d'un autre pour les siennes », celui qui, par un travail de démarquage plus ou moins habile, transforme — ou plutôt déforme — les œuvres musicales des autres, et essaye de faire passer ses compositions bâtardes pour des productions originales, accomplit une besogne aussi basse et aussi infamante que celle du voleur le plus misérable. Le plagiaire et le contrefacteur qui, l'un comme l'autre cherchent à vivre des larcins qu'ils commettent aux dépens d'autrui sont, comme les appelait Labruyère « des esprits inférieurs et subalternes qui ne semblent faits que pour être le recueil, le registre ou le magasin de toutes les autres productions des autres génies. »

Et cependant, le plagiat et la contrefaçon, également flétris par l'opinion commune, sont juridiquement deux actes très différents. Le plagiat est à l'abri des rigueurs de la loi protectrice des œuvres d'art ; seule la contrefaçon est sévèrement punie. La jurisprudence et la doctrine ont établi en cette matière une distinction peut-être un peu arbitraire mais qui, au point de vue juridique, peut parfaitement se justifier.

L'acte qui consiste à reproduire en tout ou en partie une œuvre musicale originale (1) peut revêtir trois formes. Il y a d'abord la simple imitation. Par exemple, un motif de quelques mesures pris dans une œuvre existante a servi de thème à un développement musical original (fugue, canon, variations, etc.) ; ou bien, la mélodie et le rythme étant différents, une suite de quelques harmonies a été plus ou moins exactement reproduite ; le compositeur a eu, volontairement ou inconsciemment une réminiscence d'une œuvre antérieure et ce fut pour lui l'occasion d'une composition nouvelle. Il y a un lien de parenté entre les deux œuvres, mais de parenté légitime et qu'on peut avouer sans honte. Les exemples d'imitation de ce genre sont fréquents et se rencontrent chez les plus grands compositeurs : personne ne songe à blâmer de tels procédés (2).

Plus grave est le plagiat : c'est un emprunt partiel, plus ou moins étendu à une ou plusieurs œuvres existant antérieurement. Ce n'est plus la simple imitation ; il n'y a plus création d'une œuvre originale sur un motif qui lui a simplement servi de point de départ ; il n'y a plus simple réminiscence ; il y a fabrication d'une composition musicale avec des matériaux dérobés à autrui. Ici, toute originalité a disparu. La besogne du plagiaire consiste par exemple, à extraire des fragments de différentes œuvres, à les amalgamer, les réunir, les harmoniser, en former un tout composite ; ou bien encore, elle consiste à déformer une œuvre au point de la rendre méconnaissable, en altérant non seulement la ligne mélodique, mais aussi en modifiant le rythme et l'harmonie ; elle peut consister aussi à prendre dans une composition musicale la succession complète des harmonies, et à adapter à celle-ci une mélodie différente de celle primitivement composée, etc... Dans tous ces cas, l'œuvre originale n'est pas copiée ; mais elle a servi de matière, de canevas ou de cadre à une autre composition bâtarde.

Enfin la troisième forme de reproduction de l'œuvre d'autrui, la plus grave, celle qui revêt aux yeux de la loi le caractère

(1) Il ne s'agit évidemment ici que d'œuvres du domaine privé, c'est-à-dire d'œuvres dont les compositeurs sont encore vivants ou sont morts depuis moins de cinquante ans.

(2) On peut dérober à la façon des abeilles sans faire tort à personne ; mais le vol de la fourmi qui enlève le grain entier ne doit jamais être imité ».

La Mothe Le Vayer, académicien, précepteur de Louis XIV.

d'un délit punissable est la contrefaçon. Celle-ci existe quand les emprunts faits à l'œuvre d'un autre sont très importants et facilement reconnaissables. Il y a contrefaçon par exemple dans le fait de transcrire littéralement un morceau de musique en changeant seulement le ton ou la clé, en lui donnant un autre titre ; et cette transposition est une contrefaçon même si elle ne s'applique pas à l'œuvre tout entière : une mélodie extraite d'un opéra et transposée dans ces conditions serait contrefaite. Il faut aussi décider qu'il y a contrefaçon même si l'œuvre primitive a subi quelques modifications dans sa forme, dans son rythme, dans son instrumentation. Ce qu'on appelle couramment arrangemeut est une contrefaçon (1). Ainsi la réduction d'une œuvre d'orchestre pour un ou plusieurs instruments, la transcription d'une mélodie ou d'une sonate pour un autre instrument, la simplification d'une page musicale d'exécution difficile, à l'usage des musiciens de virtuosité douteuse, la transformation d'un morceau d'opéra en valse lente ou en quadrille, les fantaisies, pots pourris, sélections, etc... sont des contrefaçons. Ces productions sont d'ailleurs d'une infinie variété et de nombreux spécialistes s'adonnent avec succès à ce genre de travail.

Telles sont les distinctions juridiques assez généralement admises. Pratiquement, il n'est pas toujours très aisé de classer les faits litigieux dans l'une ou l'autre de ces catégories. Si la simple imitation se reconnaît facilement et ne soulève pas de difficultés, il n'en est pas de même pour le plagiat et la contrefaçon. Entre ces deux méfaits il n'y a souvent pas de limitation bien précise. Ce qui est plagiat pour l'un peut être contrefaçon pour l'autre. Il y a là une question d'appréciation très délicate qui est confiée aux tribunaux ; et ceux-ci jugent en équité d'après l'examen des circonstances, la comparaison des œuvres en cause, les conséquences résultant des faits litigieux.

Le plagiat et la contrefaçon étant deux actes différents, sont traités différemment. La sanction pénale ne frappe que le contrefacteur (2) et laisse jouir le plagiaire d'une immunité absolue. On considère généralement qu'en cette matière, où

(1) L'arrangement d'une œuvre du domaine privé n'est licite que s'il a été fait avec l'autorisation du compositeur de l'œuvre arrangée.

(2) La contrefaçon est punie d'une amende de 100 à 2.000 francs et de la confiscation de l'édition contrefaite (Code pénal, art. 427-429).

les décisions sont arbitraires, il ne faut punir que les faits ayant un caractère nettement délictueux. Or, bien souvent le plagiat est évident pour le musicien exercé, mais n'est reconnaissable que par lui seul, et il échappe à celui qui est ignorant des choses de la musique. Dans ces conditions il ne peut être considéré comme délictueux ; la loi ne peut frapper que les atteintes à la propriété artistique d'une constatation facile et possible même par ceux qui sont dépourvus d'éducation musicale. D'autre part, et c'est là une raison plus sérieuse, le plagiat ne cause pas de préjudice au compositeur plagié ; en effet la composition du plagiaire se distingue nettement de l'œuvre plagiée ; il n'y a pas d'équivoque possible. Le compositeur de l'œuvre originale ne souffre donc pas dans sa réputation d'artiste et ne perd aucun des produits attachés à l'exploitation de son œuvre. La contrefaçon, au contraire, peut causer un très grave préjudice matériel et moral, si l'œuvre contrefaite est vendue par le contrefacteur et sous son nom, ou si ce dernier la fait exécuter publiquement ; dérobant ainsi au compositeur véritable les produits de son travail. Ce préjudice doit être réparé, une atteinte aussi grave à la propriété artistique ne peut rester impunie : c'est là la principale raison de réprimer le délit de contrefaçon.

Quoiqu'il en soit, et tout en justifiant la distinction juridique, nous n'en continuerons pas moins à mépriser également les plagiaires et les contrefacteurs ; les premiers sont souvent seulement plus habiles que les seconds, les seconds plus audacieux ou plus naïfs que les premiers. Ils sont aussi odieux les uns que les autres. Aussi la critique sincère et les véritables artistes qui ne s'embarrassent pas des subtilités juridiques ont grandement raison de ridiculiser et de frapper impitoyablement tous les voleurs d'œuvres d'art quelle que soit leur habileté pour dissimuler leurs larcins.

GEORGES BAUDIN.





LE MOIS

CONCOURS D'ORPHÉONS

SAINT-SÉBASTIEN (Espagne)

Mon cher Directeur,

Vous avez pensé que quelques notes sur le grand concours international de cinq jours qui a eu lieu à St-Sébastien, entre les harmonies, les fanfares, les orphéons d'Espagne et de France, du 21 au 25 juillet, et auquel j'ai assisté comme membre du jury, pourraient offrir un peu d'intérêt à nos lecteurs. Je vous en adresse donc les résultats principaux, tout en m'excusant de n'y joindre que peu de commentaires. Il est certain que ces sortes de joutes sont surtout intéressantes pour les conclusions qu'on en peut tirer au sujet du développement artistique des sociétés populaires de musique dans les divers pays. Et sans doute je pourrais bien en tirer quelques-unes. J'y ai cependant peu de goût, en ce sens que je sais fort bien, d'autre part, qu'une seule étude générale et approfondie donnerait des résultats justes, et qu'il serait absurde de prendre comme base unique un concours comme celui de St-Sébastien. Vous savez, par exemple, que nos musiques militaires n'ont plus le droit de se mettre sur les rangs : est-ce dès lors d'après les musiques civiles qu'on jugera sainement du niveau de culture et de la valeur de nos harmonies ? On l'a fait cependant mais c'est ce que je ne veux pas faire. D'autre part, pour qu'il y ait comparaison utile, il faut qu'il y ait lutte. Et la lutte est

d'autant plus évitée que la société a plus de valeur, car celle-ci ne veut pas courir le risque d'en sortir diminuée. Des joutes aussi relevées que celle où triompha à Paris, l'an passé, l'Orphéon Donostiarra, de St-Sébastien justement, qui nous avait été révélé déjà l'année précédente au concours de Bilbao, sont tout à fait rares et difficilement renouvelables. S'il arrive de plus, que le règlement du concours ne comporte que des premiers prix, d'ailleurs enviables, mais aucun second prix en espèces, la lutte, malgré son intérêt, est moins recherchée encore, et son résultat moins significatif.

C'est ce qui est arrivé à St Sébastien, où les plus grands prix ont été... disputés (?) et obtenus sans débat, par une société unique, qui certes n'eût pas compté dessus sans l'abstention de telle ou telle concurrente connue. Les moindres seuls ont été brigués avec quelque ardeur; d'autant plus, vous ne l'ignorez pas, que les harmonies et les orphéons suivent une hiérarchie dans leur carrière, ne peuvent monter de leur classe de début, la troisième, jusqu'à la première, la supérieure et celle d'excellence, qu'à la suite de prix remportés dans la classe à laquelle ils appartiennent actuellement. Aussi le niveau général du concours de cette année a-t-il paru assez faible, assez ordinaire : des efforts évidents, des qualités de discipline et de travail, ou d'acquit et de facilité, mais point de ces révélations vraiment artistiques comme celles que nous avaient apporté, à Bilbao, l'Orphéon Donostiarra, la musique de l'école d'artillerie de Toulouse et l'harmonie de Valence.

Dans la classe des *harmonies*, les prix ont été (selon leurs divisions respectives) à l'harmonie du premier canton de *Bordeaux*, (sans concurrente), à celle de Saint-Ferdinand de la même ville (victorieuse de *Nérac* et de *Tonneins*), à celles *d'Angoulême*, de *Bayonne*, de *Revel*, d'une part, et aux « bandes » d'*Eibar* (La Marcial, sans concurrente), de *Galdacano*, d'*Onate*, de l'autre. Dans celle des *fanfares* (non représentée en Espagne), les vainqueurs furent *Gaillac* (en dépit de *Dax*, c'est-à-dire La Néhe), la Sainte-Barbe de *Carmaux* (une des plus remarquables de tout le concours), *Lavaur*, *Sainte-Livrade* et *Neuille*. Dans celle des *orphéons*, la plus intéressante comme étude comparative entre nos voisins et nous, les résultats ont mis en valeur, d'un côté : la chorale de *Dax* (suivie de près par *Rodez* et *Nérac*), celles de *Bayonne*, de *Biarritz* et de *La Réole* ;

de l'autre : l'Euskeria de *Bilbao* (sans concurrente, et c'était le grand prix de 10.000 pesetas !), l'orphéon de *Motrico* (que l'on eût couronné ex-œquo avec l'Asturiano de *Gijon* si le règlement l'avait permis), enfin ceux de *Guernica* et d'*Eibar*.

Un autre point de vue auquel il serait indispensable de se placer aussi, si l'on étudiait sérieusement la question de l'évolution et du progrès de ces harmonies et de ces chorales, c'est celui des œuvres exécutées. Ici, il faut bien dire que, le plus souvent, quand les morceaux ne sont pas *imposés* (ceux des concours supérieurs), ce choix est déplorable musicalement. Nous avons entendu le premier mouvement de la symphonie de Franck interprété par deux harmonies (Bordeaux et Eibar) qui avaient fort à faire, évidemment, et n'étaient guère de force mais enfin avaient travaillé une œuvre véritable ; nous avons apprécié « Les Lupercales » de L. Wormser, dont le pittoresque fut bien saisi (par Gaillac et Dax), ainsi que l'ouverture du *Vaisseau fantôme* (Bordeaux), et de temps en temps la « Schiller-Marche » de Meyerbeer, les « Scènes pittoresques » de Massenet ou sa *Phèdre*, une œuvre spéciale de G. Parès, de Laurent de Rillé... Nous avons apprécié hautement les compositions chorales originales de Tomas Breton (Psaume *Eructavit cor meum*, de difficulté transcendante), de Laurent de Rillé (*Salve regina*), et des exécutions hors concours, données par l'admirable Orphéon Donostiarra, nous ont encore fait applaudir le beau « triptyque » de Th. Radoux : *Espérance, Foi, Charité*, (un tour de force d'exécution : *une heure* de chant à capella), la vibrante *Vizcaya* de Tomas Breton et l'ample *Te Deum* de Laurent de Rillé... Mais en revanche, dans les programmes des harmonies, des fanfares, des orphéons surtout, qui pourtant n'ont que l'embarras du choix dans les œuvres anciennes ou modernes d'oratorio, de théâtre ou d'église, que de fantaisies absurdes, de chœurs stupides, d'arrangements ridicules, de pauvretés et de platitudes de toutes sortes, qui donnent la plus triste idée du niveau intellectuel et artistique de ces sociétés dites musicales et de leurs chefs ! Nous n'en avons pas tenu compte, mais c'est un tort : il serait absolument à désirer que ces concours ne fussent pas seulement des épreuves d'*exécution*, mais de *goût artistique*, et que le prochain portât dans son règlement cet article nettement souligné : « Il sera

tenu compte du choix des morceaux exécutés, dans le jugement des concours où il est laissé au gré de chaque société ».

Voilà, mon cher Directeur, ce que je trouve à recueillir dans mes notes sur ces journées laborieuses, dont chacune ne comportait pas moins de quatre séances ! Il serait curieux encore d'apprécier les qualités spéciales des musiciens de notre pays ou de ceux des diverses provinces d'Espagne, la valeur des instruments, surtout l'école des voix chorales, plus belles à coup sûr, plus individuellement lyriques, solides et sonores en France, mais bien moins assouplies, disciplinées, rompues aux plus subtiles nuances, bien moins virtuoses et *évocatrices* que les espagnoles... J'en aurais trop à dire et encore une fois, pas d'après assez d'éléments sûrs de comparaison. Vous me permettrez de finir et d'arrêter ici ce petit aperçu dout les indications du moins étaient peut-être bonnes à consigner.

Mille compliments dévoués,

HENRI DE CURZON.



DIEPPE.

La saison musicale s'est montrée cette année tout à fait intéressante.

Au théâtre, sous la direction de M. P. Monteux, nous avons eu successivement : Le Roi d'Ys, Werther, Mireille, Lakmé, Thaïs, Samson et Dalila.

Au concert, M. Gabriel Marie avait groupé autour de lui un orchestre de soixante musiciens, et comme soliste MM, Firmin Touche, Brun, Hasselmans et Dumesnil. Tous les vendredis, séances de musique de chambre (Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms, Borodine, Saint-Saens, Franck); tous les mardis, concerts classiques, et les lundis et mercredis, concerts symphoniques.

Le grand concert de la semaine des courses à été particulièrement brillant. De chaleureuses ovations ont été faites à Mme Marié de Lisle, au baryton M. Clarke, et surtout à Mme René Doire (Marcelle Le Rey) qui a exécuté avec un style impeccable les admirables *Variations symphoniques* de César Franck.





COURRIER DE ROUMANIE

Avril.

« Qui se serait figuré, a dit un jour M. B. Petru dans la *Vieata nonà*, qu'on arriverait à organiser chez nous une série ininterrompue de concerts symphoniques, avec un orchestre permanent, pour répandre le goût de la musique et aiguiser le sens du beau ? »

Et pourtant le *Marin Geba* de M. N. Petrasco avait pu noter déjà l'empressement, — il écrivait « snobisme », — de la fleur de la société bucarestoise à suivre ces concerts que la Reine Elisabeth toujours, la Princesse Marie souvent, honorent de leur présence : « dès avant deux heures, le monde s'entasse aux portes de l'Athénée (1) ; les uns sont venus en équipage ou en *birje*, les autres à pied, tous gravissent à la hâte les quatre escaliers de la Rotonde pour gagner chacun sa place ».

Mais nous avons réalisé un progrès réel en remplaçant la douzaine de concerts que M. Wachman, directeur du Conservatoire, offrait chaque printemps à une élite fortunée, par des concerts populaires, à prix abordables, qui durent tout l'hiver. M. Dem. Dinicu, quoique fort d'une subvention officielle, n'a pas peu de mérite d'avoir réussi à recruter un orchestre permanent de quarante-cinq instrumentistes, et de l'avoir amené à une homogénéité très acceptable.

La tâche ne laissait pas que de présenter des difficultés : les exécutants jusqu'ici manquaient de préparation ; il fallait

(1) Le monument bon à tout et propre à rien de Bucarest ; une « Jolie bonbonnière », avait concédé le prince de Naples, aujourd'hui Victor-Emmanuel III.

les faire venir de l'étranger. L'institution des concerts ouvre désormais un possible avenir aux élèves du Conservatoire, leur assure un gagne-pain modeste, mais régulier ; liés par un engagement durable ils forment l'orchestre du *Ministère de l'Instruction publique*, dont la permanence rend possible les répétitions suffisantes, l'étude en un mot des œuvres ; on peut enfin prétendre à une éducation du public, cette éducation aux choses de l'Art que réclamait récemment encore M. Pompiliu Eliade.

La série des seize concerts d'abonnement y a procédé avec plus ou moins de méthode par l'exécution simultanée d'œuvres classiques, de nouveautés choisies parmi les plus significatives des différentes écoles et de quelques productions nationales. Relevons aux programmes : trois symphonies de Mozart, un cycle Beethoven, les noms de Wagner, Grieg, Scharwenka, Borodine, Rimsky-Korsakof (*Antar*), Sibelius et même Debussy ; le poème symphonique un peu dilué, mais adroit, *Thalatta*, de M. Castaldi, auteur déjà d'un poème du *Soleil*. A retenir le nom de quelques jeunes artistes : le violoniste Socrate Barozzi ; les pianistes Mlle Maria Dumitresco et M. Boscoff ; mais surtout l'apparition d'un ténor à la voix puissante et bien timbrée, M. Mihail Nasta, qui peut être comptée comme un événement ; nul doute qu'il ne fournisse une belle carrière dans l'opéra national roumain... de l'avenir, s'il prend soin de cultiver son talent, de poursuivre et d'achever ses études musicales.

La Société chorale roumaine *Carmen* (*Sylva* sans doute, plutôt que celle de Bizet) donnait à Noël un concert où l'on remarquait le *Colindul* de son directeur M. G. Kiriac et l'*Echo d'Ardéal* (1) de M. Vidu, pour leur caractère heureusement national. Ah ! il y a encore à faire, en Roumanie, à recueillir les airs populaires authentiques que les *laontars* délaissent pour toutes les rengaines de bastringues en vogue, depuis *Viens poupoule* jusques et y compris l'*Internationale.* Qui collectionnera les complaintes et les danses villageoises et les appels des pâtres que les campagnes désapprennent au fur et à mesure que la jeunesse passe par la caserne ? Quel Enesco fera donc entrer au giron de la grande musique universelle les trésors de cette inspiration immémoriale qui ne s'alimente plus ? Nous esti-

(1) Ardéal est le nom roumain (et hongrois) de la Transylvanie.

mons fort les symphonies, les sonates ; mais dans le cas particulier nous ne nous consolons pas que le *Poème roumain* n'ait pas eu de suite. Le dernier mot n'en est pas dit, espérons-le.

Le 13 mars, M. Georges Enesco, déjà nommé, (professeur au Conservatoire, naturellement) donnait au profit de la *Vatra luminoasa* (l'œuvre des aveugles) un concert placé sous le haut patronage de la Reine, où il exécutait avec accompagnement de l'orchestre « du Ministère de l'Instruction publique » sous la direction de M. Dinicu, le *concerto en* la *mineur* de Bach, des *Variations* de Paganini et le *Concerto en* si *mineur* de M. Saint-Saëns.

Le clou de la saison néanmoins, ce furent les deux concerts dirigés par le maëstro Mascagni, en février. Le compositeur arrivait tout nimbé de ses succès en Allemagne et les ovations qu'on lui a faites n'ont pas de qualificatif suffisant. Passe encore pour le public-auditeur ; mais la critique elle-même s'est emballée. Le chroniqueur du journal *La Roumanie*, s'est félicité d'avoir vu le maître de profil : « Ce très grand musicien est un mime prodigieux. Sur sa face rasée viennent se peindre tous les sentiments évoqués par l'œuvre qu'il dirige... Pour la *Symphonie en* ut *mineur*, il se composa le masque de Beethoven... et celui de Prométhée (non, vrai : d'après photographie ?) Mascagni répand sur son orchestre tous ses fluides de magnétiseur... Sa baguette protéenne... imposait le pianissimo, soulevait le crescendo, déchaînait le fortissimo ; ah ! si j'étais le Souverain Juge, je sais bien qui battrait la mesure aux trompettes du dernier jour, dans la vallée de Josaphat ! »

Excusez du peu. Nous ne sommes pas gâtés à Bucarest, et lorsqu'un homme de la réputation d'un Mascagni vient à nous, certains des nôtres s'abandonnent de confiance à un enthousiasme sincère ; ils croient de bonne foi entendre l'orchestre de Lamoureux ou de Colonne, pour le moins, et sont persuadés que « Mascagni tient la tête de la jeune école italienne » ; le fragment symphonique d'*Amica* leur « fait éprouver ce frisson nouveau que ressentent si rarement les blasés de la musique ».

A la scène, nous avons eu, au Théâtre lyrique, une troupe d'opérette française qui, sans être de premier ordre, se composait d'artistes consciencieux ; ses meilleurs succès ont été avec le *Petit Duc* de Lecocq. La troupe du Theater an der Wien, avec les qualités de son genre particulier, a fait de jolies soirées,

sans apporter d'autre nouveauté que la *Lustige Witwe*, grâce aux excellentes créations de Mme Mitzi Günther, de Mlle Mitzi Wirth, de MM. C. Meister et Glawatsch, dans le *Baron Tzigane*, dans les *Contes d'Hoffmann*.

Quant à l'opéra, à Bucarest, confié également aux troupes de passage, il se signale d'abord par une majoration excessive du prix des places. Ensuite, Mme Litvine, l'admirable artiste, a figuré, on ne sait comment ni pourquoi, parmi la troupe italienne. Enfin, la troupe française apportait la *Vie de Bohême* de Puccini, pour l'amour du Quartier Latin sans doute et pour bénéficier de la vogue (?) de *Mme Butterfly*, à Paris cet hiver. Mais le public, gâté par les troupes italiennes, ne mord pas au chant français (*sic*). Nous n'oserions le lui reprocher ouvertement, mais c'est M. Georgesco-Stefanesti qui nous l'affirme : « l'art français (encore !) plus finement brodé, en intime concordance avec la situation psychique des personnages ne convainc pas notre public ; il attend le *do* du ténor... et s'il ne l'a pas, toute la troupe ne vaut rien ». Aussi a-t-on estimé les représentations de l'opéra italien « les plus belles manifestations d'art lyrique qu'on puisse imaginer », et l'on a continué d'imprimer : « Rarement il est possible, même en France, même en Italie (il y a ici gradation) d'assister à un spectacle où tous les rôles soient tenus par des artistes d'une valeur égale à ceux qui se sont fait entendre sur la scène de notre Théâtre National. Il n'y a que la Scala de Milan qui organise quelquefois des représentations extraordinaires semblables à celles qui ont eu lieu cette semaine chez nous ». (La Roumanie, 23 mars, 5 avril 1907). Ç'a été *Cavalleria rusticana*, ç'a été les *Pagliacci*, ç'a été la *Tosca*, « de l'art certain et sans ombre ».

Avouons plutôt, en toute ingénuité, que nous retardons d'un bon quart de siècle, que notre éducation musicale reste donc à faire, et que ce ne sont pas Messieurs nos critiques qui la feront.

A Iassy, capitale de la Moldavie, un mouvement intellectuel et artistique se dessine. M. E. Mezzetti, directeur du Conservatoire, arrive à donner des concerts avec les seules ressources de l'orchestre de la Maison, car le Gouvernement ne fait rien pour la seconde ville du royaume et ce n'est pas à tort que M. Xénopol élève une voix autorisée, dans la revue *Arhiva* pour protester contre cette partialité. « La subvention de 70.000 francs

accordée à l'orchestre de M. Dinicu (Bucarest), n'est qu'un juste hommage rendu à l'art. Mais pourquoi les musiciens de Iassy n'auraient-ils rien, ni de l'Etat, ni de la commune, eux qui sont réduits à se partager soixante-dix francs par soirée entre vingt-six exécutants, quand il y a représentation au Théâtre ? »

Les chaires mêmes du Conservatoire ne sont pas toutes occupées : il manque des maîtres de clarinette, de basson et de cor, et M. Mezzetti est obligé de suppléer de son mieux à ces instruments dans son orchestre.

Pourtant, sous la direction successive de MM. Francisc Caudella, fondateur, Const. Gros, Ed. Caudella, le Conservatoire de Iassy a fait beaucoup pour répandre le goût de la musique ; M. Gavril Muzicesco a été l'organisateur émérite du chœur métropolitain ; enfin, on doit actuellement à M. Enrico Mezzetti l'initiative des concerts symphoniques et l'exécution soignée d'œuvres tant classiques que romantiques et modernes ; nous ne mentionnerons ici que les compositions intéressantes du musicien tchèque Chovan sur des thèmes roumains, orchestrées par E. Caudella.

En province, citons le brillant succès, à Galatz, de la jeune pianiste Mlle Marie Marin, qui a fait preuve d'une solide virtuosité en interprétant avec sentiment et poésie des pièces de Bach, Chopin, Schumann, Liszt, aux vifs applaudissements du high-life local.

SCRIPCARUL.





ÉCHOS ET NOUVELLES (1)

AIX-LES-BAINS.

Une audition d'œuvres de musique de chambre de M. Amédée Reuchsel le distingué compositeur lyonnais, a été donnée le 1er août, au Grand Cercle d'Aix-les-Bains, avec le concours de l'auteur et de MM. Maurice Reuchsel, Arthur Ticier, Torfs et Gros.

Le programme comportait un quatuor pour piano et cordes, une sonate pour piano et violoncelle, un trio pour piano, violon et violoncelle, et des mélodies vocales. Toutes ces œuvres ont été très goûtées.



STRASBOURG.

L'Université de Strasbourg possède une Faculté de théologie catholique, qui s'intéresse à la musicologie. Nous apprenons avec joie que le docteur X.-F. Mathias, organiste de la cathédrale vient d'être nommé professeur à cette Faculté, et commencera l'hiver prochain un cours sur le chant grégorien dans ses rapports avec la théologie.

La leçon d'ouverture de ces conférences aura pour sujet ! *La Musique religieuse catholique, sa nature et ses qualités.*

Les exercices pratiques porteront sur l'exécution du choral allemand et grégorien.



BERGEN.

Le compositeur Edvard Grieg vient de mourir en cette ville, à l'âge de 64 ans.



(1) Pour répondre au désir qui nous a été exprimé par plusieurs de nos lecteurs, nous donnons, à partir de ce mois, à la fin de chaque numéro et sous le titre *Echo et Nouvelles* les informations concernant le mouvement musical dans le monde entier.

MILAN ET MUNICH.

Pelléas et Mélisande sera donné, la saison prochaine, à la Scala de Milan et au Théâtre royal de Munich.



L'Opéra de Cologne monte en ce moment un ouvrage inédit sur lequel il fonde, à bon droit, les plus belles espérances. *Soléa*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, poème et musique de M. Isidore de Lara, offre par son affabulation originale et son caractère philosophique de grands éléments de succès.

L'action se déroule dans l'île de Rhodes, en 1522, sous la domination des Chevaliers de Malte.

En grande partie, le texte français a été mis en vers par notre poète Jean Richepin et la traduction allemande est due à la plume autorisée du Dr Otto Neitzel.



Le Hoftheater de Munich annonce un *Don Quichotte*, tragi-comédie de Georges Fuchs, musique d'Anton Beer-Walbrum.



Le compositeur Leoncavallo a terminé un nouvel ouvrage, *Maya*, qui sera créé à Monte-Carlo dans le courant de la saison lyrique.



A Milan vient de paraître une nouvelle revue musicale intitulée : *Giornale dei musisciti*. Cette publication bi-mensuelle, dont le rédacteur en chef est M. Giusto Zampieri, s'annonce comme devant être très éclectique. Dans son premier numéro, nous avons remarqué, de M. Hildebrand, une étude sur la musique grecque ancienne.



Une plaque commémorative vient d'être posée à Gratz sur la maison qu'habita Franz Schubert en 1827. Cette plaque est surmontée d'un portrait en relief dû au ciseau du sculpteur Viennois Hans Mauer. Le jour de l'inauguration, la Société chorale de Gratz prêta son concours et chanta les plus fameux *Lieder* du maître.



L'Opéra Impérial de Berlin annonce pour la prochaine saison : *Donna Diana* de Resnicek ; *Tiefland* d'Eugène d'Albert ; les versions des deux *Iphigénie* de Gluck par Richard Strauss ; *Aschenbrödel* de Léon Blech, le *Don Carlos* de Verdi et *l'Hérodiade* de Massenet.

L'Opéra Impérial de Vienne annonce, de son côté : *Der Traumgörg* de Zemlinsky, *Die rote Gred* de Bittner ; *Das Wintermärchen de* Goldmark, *Rûbezahl* de Roller et *Pelléas et Mélisande* de Debussy.



C'est en l'année 1609 que le grand compositeur et organiste Girolamo Frescobaldi publia à Anvers son premier ouvrage : une suite de madrigaux. Le 300e anniversaire de cet événement sera célébré à Ferrare, — où Frescobaldi naquit en 1583, — par la publication d'un album de ses compositions, sous les auspices de la Société du Quatuor.



Le jour du troisième anniversaire de la mort d'Antonin Dvorak, un buste du regretté musicien fut placé au foyer du Théâtre National de Prague, à côté de ceux de Smetana, Fibich, Bendl et Joseph Leva.



— *Théâtre populaire en Allemagne.*

L'Empereur Guillaume a donné des ordres pour que l'Intendant du Théâtre de Wiesbaden prenne ses dispositions en vue d'assurer, dès cette année, une série de représentations populaires.

A la fin de chaque saison il y aura aussi plusieurs soirées de gala, et le prix des places partira de 25 pfennigs et ne dépassera pas 1 mark et demi.



— *Une collection de violons.*

Le Dr Joachim qui vient de mourir, possédait une des plus belles collections de violons connues jusqu'ici. L'un de ces instruments de valeur lui avait été offert par ses admirateurs londoniens ; il avait appartenu à Viotti et avait coûté plus de trente mille francs.

Il possédait aussi plusieurs Stradivarius, souvenirs de ses triomphes, hommages rendus à sa merveilleuse habileté.

Il est intéressant de noter que ce grand virtuose refusa toujours de s'occuper de l'achat des instruments pour ses élèves et qu'il fut impossible d'obtenir de lui une opinion quelconque sur les mérites de telle ou telle marque de fabrique.



— *Les frères ennemis.*

Le Barbier de Séville de Paësiello donné en 1780 à Saint-Pétersbourg avait obtenu un tel succès que l'on considéra comme très hardie la prétention qu'eut Rossini d'écrire un opéra sur le même sujet. Il en alla de même avec la *Léonore* de Beethoven (*Fidelio*) qui devait rejeter dans l'ombre l'ouvrage de Paër portant le même titre. Aujourd'hui, c'est le tour d'une nouvelle *Cavalleria Rusticana*, œuvre des frères Maleone. Cet opéra qui a été donné avec succès à Amsterdam, est sur le point d'être joué à Turin. Mais des objections ont été soulevées naturellement par Mascagni et l'éditeur Sonzogno et il en résultera certainement un procès dont on ne saurait prévoir les suites, quant à présent.



Quelques informateurs trop pressés ont annoncé que Siegfried Wagner aurait seul, à l'avenir, la direction des festivals de Bayreuth. Mais il est avéré maintenant que la veuve du grand maître n'a nullement l'intention d'abandonner le poste qu'elle a tenu depuis bien des années.

A propos de ces festivals, on peut rappeler que le 26 juillet était le 25e anniversaire de la création de *Parsifal*. Des créateurs : H. Winkelmann (Parsifal), T. Reichmann (Amfortas), Scaria (Gurnemanz), Kindermann (Titurel) et Materna (Kundry), la dernière seule vit encore.



— *Les souvenirs qui s'en vont.*

Au cours des dernières semaines, on a démoli, à Londres, la maison de Great Portland Street dans laquelle Carl Maria von Weber mourut il y a quatre-vingt-un ans. Le compositeur du *Freischütz* était alors l'hôte de sir Georges Smart. Loin de sa patrie qu'il adorait, il y connut les angoisses de la consomption, mais il eut la consolation d'être entouré d'amis comme Smart, Gôschen et Moscheles. C'est pendant son sommeil, dans la nuit du dimanche 4 juin 1828, qu'il rendit son dernier soupir. Pendant soixante-huit ans la maison historique fut ignorée de la plupart et ce n'est qu'en 1894 qu'on y plaça une plaque commémorative. Il y a trois ans, dans la même rue, la pioche des démolisseurs fit disparaître la maison où logea Mendelssohn pendant les quatre voyages qu'il fit à Londres, de sorte qu'aujourd'hui Portland Street ne possède plus aucun souvenir des deux grands musiciens.

Par une curieuse coïncidence, les numéros de ces deux maisons avaient été interchangés, le 91 de Weber devint le 103 de Mendelssohn, et *vice versa*.

Le Gérant : MARCEL FREDET. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

SOMMAIRE

Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.



VOIX MORTES : MUSIQUES MAORI

A CLAUDE DEBUSSY.



DES voix ont chanté pendant un millier d'années, peut-être, sur des milliers d'îles, sans que l'on sache exactement par quel chemin elles ont pu voler et couvrir un espace si énorme. Ces voix — des Maori de Polynésie — répandues à travers le Pacifique, étaient sœurs par le langage, par les contours de leurs mélodies, par le rythme, par la race enfin. Ce fut, durant un long temps, un bruissement de beaux sons rauques ou plus doux, de rudes cadences ou souples, et une incessante mélopée : chaque instant de la vie joyeuse avait son chant réservé, son mode de parler, sa danse originale : on s'assemblait, on festoyait parmi ces voix : même on se battait avec mesure, car avant la mêlée des poings et le jet furieux des lances, les chefs, sur un ton particulier, s'injuriaient et s'exaspéraient l'un l'autre. — Viennent les hommes blancs : tout se défigure, tout se fausse, et d'abord la race elle-même. Une par une, les voix se taisent. Pis encore : celles qui subsistent ne parlent plus qu'en reniant tout leur passé. A Tahiti, aux Hawaï, aux Samoa, en Nouvelle-Zélande, elles s'affublent et se guindent de psalmodies catégoriques

dérivées du redoutable choral Luthérien : nulle révolte : les rythmes libres se laissent catégoriser. — Cela dès le début du dernier siècle. Trente ans plus tard, les cantiques fades des missions Romaines surviennent, apportant, avec un nouveau genre de piété, un autre mode de bassesse : les rythmes nobles se laissent affadir. Enfin s'ajoutent et sévissent les godailleries américaines qui font le coup de grâce : Les chants de guerre, de fastes ou de joie, tombent au ras de l'hymne Yankee : ils orphéonisent. — C'est toute l'histoire des voix Maori.

Il ne peut s'agir de les ressusciter. On ne croit pas à de tels prodiges ; et les sauveteurs de peuples en déclin ne valent pas, dans tous leurs efforts, une petite énergie qui lève dans une autre race, — qui monte. Mais on se doit d'imaginer, en raison de ce que fut la musique Maori, ce qu'elle aurait pu devenir. On recherchera donc — non sans peine et non sans déconvenue — les possibilités de beautés sonores qu'elle a tenues, cette musique ; qu'elle a manifestées ; et puis perdues. On s'efforcera d'exprimer, non pas ses accidents concrets, ses thèmes, ses tessitures et ses tablatures, mais plutôt les éléments profonds et prometteurs qu'il est injuste de méconnaître en elle : l'amour de la sonorité ; une perfection de la mesure ; un certain art de la mélodie ; de l'ampleur et du nombre dans le rythme.



La MATIÈRE SONORE

Les Maori ont aimé les sons eux-mêmes en dehors de la destinée qu'ils attachaient aux sons. Ainsi, des peintres ont affirmé leur amour de la couleur en dehors de toute finalité expressive. Il y a là cette condition nécessaire : sympathie de l'artiste pour la matière qu'il va mettre en œuvre. On ne peut la refuser aux Polynésiens : elle s'affirme en leurs attitudes : les chanteurs tiennent obstinément les paupières basses, la face attentive vers un seul objet : le son que soi-même ou le chœur épanche et prolonge. Cela n'a pas échappé aux premiers découvreurs des îles. Cook, dès son second voyage, remarque : « ... La musique a pour eux (les Tahitiens) beaucoup de charmes. Et quoiqu'ils montrassent une sorte de dégoût pour nos composi-

tions savantes, les sons mélodieux que produisait chacun de nos instruments en particulier, approchant davantage de la simplicité des leurs, les ravissaient de plaisir. « Il complète lors de son troisième passage à Tahiti : « Nous trouvâmes une habitation remplie d'un certain nombre de naturels ; il y avait au milieu du cercle deux femmes ; derrière chacune était un vieillard qui frappait doucement sur un tambour. Les femmes chantaient par intervalles, et l'on n'a jamais entendu de chant si doux. L'assemblée les écoutait avec une attention extrême ; elle paraissait absorbée dans ce plaisir que lui faisait la musique. »

Quelques indices encore : certaines tenues des voix — où l'on devine une satisfaction — n'ont pas d'autre but que le son en lui-même et pour lui. Ces longues tenues abondent et se répètent et s'éternisent. Ni le rythme ni les paroles ne suffisent à les expliquer : on entend, on sent que le Maori les aime en dépit de toute signification liturgique et du symbolisme guerrier ou festoyeur qui les suscita peut-être. Cependant, la *qualité* du son, en Polynésie, nous étonne et nous déconcerte.

Les moyens sont pauvres. Il n'y a rien qu'on puisse nommer vraiment « orchestre Maori. » Les seuls instruments familiers étaient la flûte, la conque et le tambour.

La «flûte» Maori — immanquablement décrite par tous les voyageurs, ne répond qu'à notre flageolet vulgaire. C'est un simple bambou muni d'un sifflet et percé de deux, trois ou quatre trous. Néanmoins : « Ils ont un expédient » dit Cook « pour mettre à l'unisson les flûtes qui jouent ensemble ; ils prennent une feuille qu'ils roulent et qu'ils appliquent à l'extrémité de la flûte la plus courte, et ils la raccourcissent ou ils l'allongent, comme on tire les tuyaux des télescopes, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le ton qu'ils cherchent, ce dont leurs oreilles paraissent juger avec beaucoup de délicatesse. » Cela fait, on en joue comme « d'une flûte traversière », mais en se servant du nez. Le geste est saugrenu. Le son résultant ne l'est pas moins : c'est un sifflement maigre. Il a enchanté des littérateurs. Le flageolet nasal, si on lui donne son beau nom Maori de « vivo » s'ennoblit. Mais surtout il devient sujet de lyrisme, dès que, cessant de l'écouter pour lui-même, on l'entend à travers l'indicible silence des terres Tahitiennes : alors il se pare d'harmoniques inattendus, non plus sonores seulement. Et voici le premier exemple de ce qui pourrait se répéter sur chaque timbre Maori : le reten-

tissement, la saveur et la valeur pénétrantes que tout cela prend au pays même. — On le dira plus loin, plus intensément.

La conque marine, dont on souffle par un bambou qui la perce et auquel elle sert de résonnateur, n'est pas mieux utilisable. Elle rend une note puissante, rauque, mais une seule. Elle menait les cortèges, elle annonçait les chefs et elle précédait les dieux. Son cri, dur comme la nacre des gros coquillages, et miroitant, suscitait le tumulte lorsque l'Arii, chef des hommes, inspiré par une nuit de retraite, la faisait sonner à l'aube et qu'il prolongeait l'appel en hurlant aussi.

Le tambour, au contraire, donnait signe de fête. Rien de pareil à ces caisses dont les guerriers blancs sont précédés à la parade ; non plus qu'à cette timbale roulante et pétaradante qu'un homme bat en agitant comme un lapin, deux mailloches, — que ces usages sont grossiers ! Mais les tambours Maori, les péhu (1) creusés dans un tronc lourd, solide à la base ainsi qu'un mortier, et tout vibrant, — se jouaient des doigts, des paumes, de toute la main qui, tour à tour, effleuraient, piquaient, palpaient ou meurtrissaient la peau de requin. La peau chantait alors, véritablement. A distance le grondement était continu mais non point uniforme. La voix robuste ne manquait pas de pouvoir expressif. Le vivo s'est indûment couvert du nom de flûte. Le péhu mériterait mieux celui de grandes orgues. Mœrenhout a fort bien entendu ces rumeurs éclatantes dont les sonneurs « affaiblissaient graduellement l'effet en frappant toujours plus légèrement de la main droite, pendant que du revers de la gauche ils touchaient, sur divers points, la peau de la caisse, qui rendait ainsi des sons vraiment harmonieux. » Point de métal, et pas de baguette. Le chant du péhu gardait tout son timbre d'arbre qui répondrait aux caresses humaines. La forêt parlait en lui.

Enfin, presque négligeables en raison de leurs bruits claquants et secs, les instruments destinés à affirmer la mesure étaient divers. On y reviendra. Négligeables aussi par la rareté de leur emploi, ces « espèces de lyres très grossières » que décrit Dumont-d'Urville en Nouvelle-Zélande, et dont les trois ou quatre cordes ne dispersaient qu'un son sourd et peu agréable ; ou enfin ces « flûtes de Pan ou Syrinx, aux huit à dix roseaux

(1) *u* Maori doit se prononcer *ou*.

parallèles, dont il était impossible de tirer un accord régulier.» — Par-dessus tout, la seule voix qui prédomine et s'impose, c'est la voix humaine : les musiques Maori furent essentiellement *vocales*.

Le timbre des voix Polynésiennes est cassant et aigre. L'émission ne tend pas à rejoindre le parler naturel, mais à évoluer de préférence, au moins chez les femmes, dans le registre de fausset. Cette rudesse vient en partie du langage lui-même. Le « Polynésien », multiple dans ses dialectes, est un par ses radicaux et sa syntaxe. Il existe virtuellement *une* langue d'où dérivent, sous des mutations fort simples, les idiomes de Tahiti, des îles Marquises, des Hawaï, des Tonga, des Samoa, de Nouvelle-Zélande, l'idiome même de cette trinacrie volcanique si formidablement isolée de tous les continents : l'île de Pâques. Or, malgré des opinions, ces dialectes du Polynésien sont rudes et rèches ; leurs vocables — où la notation latine fait dominer les voyelles — sont à chaque syllabe coupés de coups de glotte, chargés d'explosives, d'arrêts chevrotants qui se substituent aux consonnes omises par les scribes Européens. Tous ces dialectes sont sonores, on le reconnaît, mais tous ils sont osseux et durement charpentés.

Les voix d'hommes, cependant, par leur moëlleux et leur rondeur, atténuent cette dureté, et, d'emblée, sont fort acceptables à toute oreille. Hommes et femmes se tiennent d'ailleurs dans les étendues familières à nos choristes. Mais voici plus caractérisant : c'est l'emploi systématique de la voix humaine indépendamment de toute parole ; non pas le « chœur à bouche fermée » ; plutôt le « souffle humain » selon ses modalités : expiration brusque, joues gonflées ; coups d'haleine ; ou râle ; ou sanglot. Même dans les exercices religieux actuels les plus compassés, toute cadence se termine par une sorte de mugissement, qui, après un long point d'orgue, vide la poitrine. Partout ainsi. L'exemple de Tahiti vaut pour Hawaï et la Nouvelle-Zélande, où Cook a entendu ce « soupir élevé et profond » qui termine chaque refrain, et « qu'ils poussent de concert ». Le pouvoir imitatif de la voix humaine s'en augmente, mais il devient assez pauvrement « descriptif » à l'exemple de certains produits contemporains. Sans vouloir déprécier le genre, on peut citer comme « poème symphonique à programme » le *Komumu Puaka* des Marquésiens, que l'on traduira « Grande

scène héroïque : Le Porc. » Max Radiguet, dans *Les Derniers Sauvages* en a rédigé un compte rendu égal, pour l'intelligence du sujet, à nos bonnes chroniques de concert :

« Une sorte de murmure grondeur se fit entendre ; des reniflements étonnés et sensuels lui répondirent... puis ce furent de petites clameurs enrouées, débonnaires et satisfaites... Des soupirs gutturaux, des plaintes caressantes, poussés par des gosiers arides surgirent... Des cris rauques, des accents inouïs leur répondirent de nouveau... Un moment le tumulte s'apaisa, et l'on n'entendit plus que des respirations âpres et essoufflées ; puis, comme pour introduire sous une nouvelle forme le héros de cette étrange parodie, la note changea d'expression. Ce n'était plus l'impur glouton aux mœurs débonnaires qui se faisait entendre, mais bien le verrat misanthrope... » Enfin le héros tombe ; et il meurt. Ainsi la musique descriptive précéda chez les Marquésiens, la nôtre. Car le *Komumu Puaka*, exécuté de la sorte au milieu du siècle dernier, est infiniment plus ancien, et, pour cette « école », classique. Max Radiguet ajoute cependant que cette musique lui parut « libre des entraves de la tradition et insoucieuse des lois de l'harmonie »... — Mais, de quelle harmonie ?

Cependant les divers ébats des voix Maori n'ont pas tous cette fougue et ce funambulisme. Malgré la prévention de leur supériorité savante et policée, les premiers explorateurs ont dû reconnaître souvent, dans ces voix, une douceur et un charme. Cook et Forster son compagnon philosophe, ont dit l'accent « agréable et tendre » des femmes Néo-Zélandaises. Leur chant était de « mesure lente », sa chute plaintive. Les voyageurs admirèrent dignement cette audition, donnée avec « plus de goût qu'on a lieu de l'attendre » de « sauvages pauvres et errants dans un pays à moitié désert. » Mais Cook marque mieux encore son étonnement dès sa première arrivée à Tahiti :

« ... Des musiciens ambulants avaient deux flûtes et trois tambours... Ceux qui battaient du tambour accompagnaient la musique de leurs voix, et nous fûmes surpris de découvrir que nous étions l'objet de leurs chansons. Nous ne nous attendions pas à rencontrer, parmi les habitants sauvages de ce coin solitaire du globe, une profession pour qui les nations les plus distinguées par leur esprit et leur connaissance ont de l'estime et de la vénération ; tels sont pourtant les Bardes et les Ménes-

trels d'O'Tahiti. » — Quoi donc! les Sociétés et les Académies, — qui font la gloire des peuples « distingués » — ne seraient-elles pas nécessaires à l'éclosion des arts, et fondamentales! — Cook et Forster s'instruisaient en voyageant.



LA MESURE

Il s'impose de bien séparer les notions de rythme et celles de mesure. La mesure, précise M. Combarieu dans son ingénieuse étude (1) est « la division d'une œuvre musicale en parties qui ont toutes la même durée ». Mais les divisions du rythme « ne sont pas nécessairement égales. » Il est donné par les « coupes et le plan de la composition ». La mesure est mécanisme ; le rythme est élément de beauté. — Or, l'un et l'autre, bien différenciés chez les Polynésiens, y sont également remarquables. La mesure le plus souvent est binaire. Les exemples de ternaire sont rares et apocryphes. La division du temps est poussée loin, car le langage est rapide, bien que ralenti de points d'orgue fréquents. Les syncopes abondent, et toujours données avec une impeccable précision. D'ailleurs, les gestes et les instruments qui renforcent la mesure et l'affirment jusqu'à satiété sont eux-mêmes nombreux.

Il y avait d'abord le simple battement du doigt. Les chanteuses de Tonga-Tabu glissaient l'index sur le pouce, dit Cook, tandis que les trois autres doigts restaient élevés. Il y a surtout les coups et les balancements du torse, les tressauts des reins, les grands signes lancés par le conducteur de chant ; enfin, des engins de toute sorte qu'on percutait de mille manières : le « tété », sorte de castagnettes formées de deux écailles de nacre ; le « ofé », bambou fendu dans toute la longueur, sur lequel on frappe en cadence avec deux baguettes — D'autres bambous, plus gros et de différents calibres, restaient ouverts à une extrémité. On les faisait sonner en pilonnant sur le sol. Ou bien l'on choquait entre eux de petits cailloux. Cependant il importait de faire un choix dans la diversité des bruits, qu'on accordait pour un diapason donné. Cook reconnut « qu'un auditoire habitué aux modulations les plus parfaites et les plus variées

(1) J. Combarieu : *La Musique, ses lois, son évolution.* Flammarion, édit., p. 139.

des sons mélodieux, aurait admiré la forte impression et l'effet agréable qui résultaient de cette harmonie simple. » Vingt ans plus tard, en 1792, Vancouver, assez peu tourné cependant vers la critique musicale, décrit avec soin ces « pièces de bois en forme de lame extrêmement polie » sur lesquelles on frappait avec « un autre morceau de la même matière et aussi bien travaillé ;... le chant variait pour l'espèce de mesure et le mouvement... Les voix et les sons produits par ces grossiers instruments, différant selon l'endroit de la lance que les musiciens frappaient, semblaient s'accorder très bien. » Mais nul besoin d'instruments factices : mieux que des bambous, les membres nus et libres étaient dignes à scander le chant. Aux Marquises, les femmes, rassemblant les doigts dans le geste qui puise l'eau, frappaient en cadence les deux mains formant le creux, et faisaient autour des voix un clapotement répété. « Une mélopée » raconte Max Radiguet « s'éleva, lente, plaintive, accompagnée par le choc des mains, qui, de grandeurs inégales et inégalement fermées, épanchaient des tons de valeur différente... » Dans les mêmes îles, un Komumu plus animé encore que celui qu'on a mis en scène, se renforçait d'un pugilat furieux : chacun des choristes se frappait de la main droite l'angle du bras gauche à demi-plié et collé à la poitrine : la peau meurtrie s'enlevait. L'enthousiasme redoublait. On battait plus vite et plus fort.

La *mesure* est donc prépondérante, très vivace et très spontanée. Mais, qu'on prenne garde de s'extasier sur sa valeur : les phénomènes mesurés sont en effet prépondérants eux-mêmes dans l'expérience quotidienne du non-civilisé. Le retentissement de ces phénomènes apparaît « en raison inverse de la culture intellectuelle ». Cette formule, citée par M. Combarieu, résume une série d'observations concordantes : «Les nègres les plus stupides observent la mesure beaucoup mieux que nos musiciens eux-mêmes, après un long exercice réfléchi » raconte un voyageur, avec beaucoup d'autres exemples. Et les Maori —qui ne sont pas nègres—ne possèdent pas une moindre aptitude à saisir les divisions rigoureuses et subtiles du temps. La plupart de ces divisions, de ces « mesures » sont elles-mêmes fonction du milieu, de la vie de tous les jours : certains travaux des plus coutumiers, — évidement du tronc d'arbre qui deviendra pirogue, taille du jade et de l'obsidienne (qu'une durée d'homme ne suffisait pas à polir,) — exigeaient des « recommencements

perpétuels, des reprises sans fin » et « la répétition des mouvements identiques. » De même ces poussées simultanées de cent quarante pagayeurs sur les doubles pirogues pour la guerre ; de même encore la coïncidence exacte des efforts d'épaules qui soulèvent le bloc de basalte ou de corail taillé pour un dieu. A défaut de cela, la marche, le souffle, les palpitations cadencées du cœur suffiraient à tout expliquer par la métrique obsédante et vitale dont ils imprègent l'être entier. La mesure est donc un élément naturel à toute musique, et un élément banal.

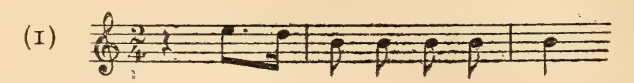


LA MÉLODIE

D'autres réserves — et combien plus équivoques — s'imposent. Les mélodies entendues pai milliers dans les îles de la Polynésie contemporaine ont-elles une valeur documentaire, une pureté, une authenticité Maori suffisantes pour qu'on puisse, à les comparer, reconstituer de vrais chants sans alliage coulés du génie de la race ? — Nullement. Ces mélodies actuelles, comme la plupart des airs recueillis depuis les invasions civilisatrices, sont frappées de compromissions, entachées et souillées d'éléments trop Européens. Le plagiat, flagrant et déplorable, est d'ailleurs avoué non sans lâcheté par les chanteurs Maori eux-mêmes: à Tahiti, les romances américaines, les pas de nègres et les plus viles acrobaties rythmiques ont envahi le répertoire ancestral, et se sont répandus comme des parasites immondes, une lèpre, une maladie obscène. Les nobles et naïfs Maori n'ont rien fait pour s'en épouiller : ils les ont accueillis même en trépignant de reconnaissance. Ils en ont accueilli tant d'autres ! Cette race, — quand il s'agit de subir des empreintes même honteuses ; de se parer de marques inutiles ; de vêtir des coutumes prudes et si indifférentes à son esprit ; de ramper sous les formules et sous les formalités, — cette race est stupide à faire pleurer ceux qui l'aiment. Elle a tout reçu de confiance, (et parfois, il est vrai, de force), elle a tout mêlé... Elle a aussi tout perdu : elle est civilisée : elle en meurt. — L'Europe et l'Amérique lui ont apporté de pair des dogmes, des chansons, quelques maladies neuves, des cotonnades et des haches de pacotille, le cadre du choral de Luther, des maisons inhabitables, des cantiques et même, pour Tahiti, cinq ou six modes divers de prier.

Du résultat on ne retiendra que le côté d'esthétique musicale. Voici quelques exemples :

Ce petit refrain d'opérette :

(1) 

Cette insignifiance :

(2) 

sui quoi l'on chante un assez louable quatrain :

« Petits enfants écoutez-moi,
Je vous enseignerai les bonnes mœurs,
Je vous ferai connaître le bon et le beau,
C'est ce que l'on apprend dans notre école. »

C'est aussi les centaines de mélodies cataloguées en des recueils catholiques où voisinent : *Partant pour la Syrie*, la *Marche Funèbre*, de qui l'on sait, et tout un défilé de tierces visqueuses destinées à l'expression des plus pieux sentiments. Par une sorte de respect on ne fera pas de citation.

Dans quelles proportions, et selon quelle indicible tablature se prostituent là-dedans les éléments indigènes, aux autres, c'est ce qu'on ne peut plus discerner. Les commentateurs de hasard qui ont différencié — au cours d'auditions parfois hâtives,— les « airs anciens » de ceux qui ne leur paraissaient pas tels, ont fait preuve d'une jolie confiance. Quand l'histoire de la race est en question, il ne faut croire indigène qui vive, — fût-il maître de chœur et lauréat aux officiels concours. Inutile et illusoire de réclamer « un vieux chant Maori, un *vieux*, un *vrai*... » Certes, ils consentent assez volontiers, — bien que plusieurs des rythmes abandonnés les scandalisent maintenant, comme chants de « mangeurs d'hommes » ou de « sauvages ignorants ». Ils chantent. Peut-on conclure à une authenticité ? — Non. Trop souvent un motif affirmé, par eux, autochtone, se révèlera plagal et corrompu autant que le mot dont ils le désignent : *himéné*, corruption et mauvais écho de « hymne ». Mêmes erreurs, mêmes oublis et mêmes enfantillages dans leurs plus graves légendaires, ces récits cosmogoniques où chaque espèce humaine enferme, avec un peu de son héroïsme originel,

sa vision du monde et ses regards premiers sur les êtres. Ces récits, pour abondants, sont souvent douteux. En vérité quelle croyance à garder envers un fragment de genèse qui se ferme sur un *Amen* bien senti, bien flatteur pour l'écouteur Européen peut-être, mais si exaspérant et faux ! Donc l'on considérera comme *suspect, à quelque degré, tout exemple mélodique qui n'aura pas été pour chaque île, recueilli par les premiers découvreurs de cette île.*

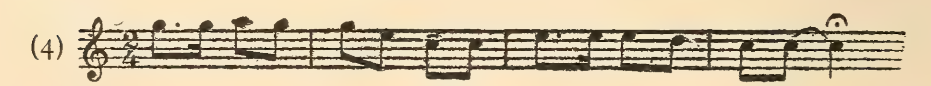
Car les influences, les emprunts, les imitations furent précoces et irrémédiables. A Tahiti et dans tout l'archipel de la Société, quelques années suffirent à éteindre les vrais chants ; à sanctifier, par le moyen des psaumes, les bouches païennes. Au débarqué des missionnaires anglais (1797), rien n'était changé des coutumes depuis Wallis, premier arrivant (1767) et Cook le bon observateur (1769). Mais le début du siècle dernier vit des transfigurations imprévues et des conversions dont la vanité le disputait à la prestesse ; et tout une volte-face puérile et douloureuse. La race se reniait. Les voix qui célébraient librement les jeux et les joies dans l'île, se mirent soudain à l'école. Le solfège méthodiste entreprit tous les bons gosiers. « A l'issue des exercices habituels de l'école » dit Ellis le missionnaire dans ses *Polynesian Researches*, « Mr. Barff affecta une demi-heure à l'instruction des indigènes dans l'art du chant. Les insulaires sont généralement passionnés pour cet art, et toujours prêts à apprendre. Ils n'ont pas des voix aussi mélodieuses et douces que celles des naturels d'Afrique ; cependant ils en viennent à chanter, en tenant compte des circonstances, remarquablement bien. » Hélas... Mais voici les nouvelles leçons et le répertoire imposé : « Les psaumes et les hymnes les mieux approuvés, avec un certain nombre d'autres originaux, ont été traduits en langage indigène, dans presque toutes les variétés de mètre. A ces psaumes, l'on a adapté les plus populaires des airs anglais ; et les indigènes sont familiarisés avec la plupart de ceux que chantent en Angleterre les congrégations ordinaires. Mr. Davies, je crois, fut le premier à les enseigner ; et l'on débuta par un air appelé vulgairement *George's air*. A notre arrivée dans l'île, en 1817, il était d'un emploi général ;... on l'entend rarement aujourd'hui. Le *Old Hundreth Psalm, Denmark, Sicilian mariners* et d'autres airs de date plus récente sont maintenant parmi les grands airs favoris. »

A l'heure actuelle, les fêtes «officielles» resplendissent d'adaptations étourdissantes du *Stars and Stripes* qui fait la gloire des Etats-Unis, et dans lequel des voix Maori, complètement absurdes, vont jusqu'à jouer le bruit des mauvais cuivres dans les fanfares de bas ordre.

Ce n'est pas à dire que l'audition de toutes ces défroques soit déplaisante absolument. Par le fait même de leur moulage en des gosiers, en des lèvres et selon des mots Polynésiens, beaucoup de ces motifs hétéroclites et sots ont revêtu des allures communes et perdu de leur saugrenuité. On peut, mais encore avec défiance, indiquer leurs caractères et désigner les gestes familiers de cette nouvelle et bâtarde musique. Tout d'abord, une recherche particulière de la tonique ; une insistance à s'y attacher ; une opiniâtreté à y revenir. Ce début est fréquent :



et non moins cet autre :



Puis, une tendance à moduler, non pas à la dominante, comme dans nos traditions à l'Italienne, mais vers la sous-dominante :



Les deux exemples sont d'ailleurs réunis dans ce thème :



Parfois, le contour est plus libre, et non sans grâce. Les gens de Taütira, venus de la presqu'île Tahitienne, chantaient à Papéété lors d'un « concours de himéné »



L' « agrément » n'est que mal traduit par la notation. Il y avait là ce coup de glotte peu exprimable en nos signes ; et la sensible ne répondait pas à la nôtre. Ceci est un troisième caractère plus spécifique peut-être que les deux premiers et qui montre, même dans ces mélodies adultérées, la sûreté des oreilles Polynésiennes. Cette sensible est toute proche de la tonique. L'intervalle est à peine d'un quart de ton. Il surprend tout d'abord. Volontiers l'on taxerait de négligence et de discord ces « voix sauvages » qui étonnent nos oreilles lourdes et latines. Mais l'insistance de cette note est si volontaire, sa répétition si tenace,

(8) 

qu'elle s'impose, et qu'enfin l'on s'y complaît. On se complaît davantage à l'accord parfait qui la suit souvent, et qu'elle appelle, et qu'elle exige plus strictement et plus angoissément que toutes nos dissonances en mal de résolution.

On donnera tout au long l'exemple suivant, cité par M. Huguenin dans son étude *Raïatéa la Sacrée,* parce que ledit exemple paraît fort représentatif de tout ce qui vient d'être détaillé, et qu'il semble offrir, sauf en sa finale, une assez bonne allure indigène.

(9) 

Raïatéa, ma Raïatéa !
Raïatéa, terre chérie
Par tous tes enfants.
Raïatéa florissante,
Terre aimée de tes enfants.
Terre chérie de tous tes fils,
O Raïatéa !
Ton ciel est suave et enchanteur,
Ton firmament est plein d'une lumière nacrée,
O Raïatéa !

Enfin, les longues pédales, — basses ou aiguës — sont choses coutumières. C'est une autre preuve de cet « amour du son » pour lui-même. Souvent la pédale déborde la mélodie et prolonge largement sa note attardée, cependant que les diverses parties, une par une, s'éteignent. Puis la pédale se clôt brusquement aussi, sur un coup de souffle.

Des intervalles et de leur emploi selon des règles harmoniques déterminées, on ne s'aventurera à parler qu'avec prudence. Les parties chorales sont la plupart du temps traitées à quatre voix. Les accords parfaits dominent, et les cadences apparaissent toutes italiennes : — Mais que de méprises et que d'équivoques en ces notations actuelles ! On va s'efforcer de remonter vers des sources plus originales. En existe-il ? Ayant suspecté la bonne foi des voix Maori contemporaines, peut-on se fier aux chants des voix anciennes et tabler sur ceux qui précédèrent l'arrivage et le déballage Européen ? — Sans doute. Mais on les connaît si mal.



MUSIQUE ANCIENNE

Les premiers explorateurs avaient fort à faire à ramener intacts leurs équipages et leurs bateaux, simplement à revenir, pour qu'il leur restât ce loisir et ce jeu d'ouvrir les oreilles et d'estimer de surprenantes mélodies. Ainsi de Mendana, de Quiros, de Roggewein. Ils ne cachaient pas leur but qui était noble et droit : découvrir pour conquérir ; conquérir pour trouver l'or ; au besoin, massacrer franchement. Mais vint la fin du doucereux dix-huitième siècle, avec son humanitarisme faux, ses paradoxes et tout son fatras de bontés larmoyantes. Alors

on s'émerveilla de ces peuples lointains que décrivaient, retour des Iles, les voyageurs du cinquième monde : des hommes nus, joyeux et hospitaliers, haineux et durs à la fois. Les Philosophes, avec une émotion, reconnurent cet état de nature qu'ils avaient préimaginé de si loin et paré de mœurs assez peu naturelles. On s'éprit de cette « innocence » ; les chefs d'expédition furent tempérés de savants, renforcés de botanistes, de dessinateurs, et commis enfin, de par les majestés régnantes, non plus à détruire, mais à « servir l'humanité. » Le résultat ne fut pas très différent.

On doit à ces beaux efforts d'excellentes observations. Les meilleures ne viennent point des spécialistes. Cook savait voir, et voir vite. Forster regardait beaucoup aussi, mais sitôt il comparait, et prématurément. L'un et l'autre ont recueilli quelques « airs de chant ». Dès lors une nouvelle question survient, et un nouveau doute : le mode de notation lui-même. — Voici des gens qui débarquent en un pays neuf dont la langue leur est inconnue. D'emblée ils subissent des chants, des chœurs aux mesures précises et complexes, aux contours inattendus, aux intervalles déroutants. Autour d'eux, les épaules, les torses et les reins s'ébranlent. Si la fête est de cérémonial joyeux, tout se mêle et tout se précipite. Que va devenir dans ce tumulte la faculté de bien entendre et de bien reproduire les sons, les syllabes, les mélopées qui volent et qu'on ne peut faire répéter à loisir ? Et quel degré d'exactitude espérer dans cette application soudaine à des modes antipodiques, de nos gammes et de nos portées ? Les vrais observateurs reconnaissaient eux-mêmes l'à-peu-près, sinon la trahison de leurs documents plastiques, nominaux et sonores. — « Comment appelez-vous votre île ? » demandent Wallis et Cook. On leur répond : « *C'est Tahiti* » (*O Tahiti*). Les hommes blancs inscrivent donc : « L'île s'appelle : « *C'est — Tahiti* ». Rien de plus excusable. Mais rien de moins exact si l'on considère le génie de la langue, et si l'on table sur de tels exemples pour l'analyser. Même remarque pour les nombreux croquis traités lestement et lyriquement par le dessinateur attitré de Cook. Mais Forster l'avoua de bonne grâce : « On a critiqué avec raison les planches qui ornent la Relation du premier voyage de Cook parce qu'elles offrent aux yeux les formes agréables des figures et des draperies antiques, et non pas des Indiens qu'on veut connaître. Je

crains aussi que M. Hodges n'ait perdu les esquisses et les dessins qu'il a tracés d'après nature dans le cours de l'expédition. Il y a un vieillard qui porte une longue barbe blanche quoique tous les habitants de Middelburg la rasent avec des coquilles de moules ». Et même aveu des mêmes voyageurs sur leurs notations mélodiques : « Toute la musique vocale et instrumentale » entendue lors du second voyage à Tahiti « consistait en trois ou quatre notes, entre les demi-notes et les quarts de notes, car ce n'étaient ni des tons entiers, ni des demi-tons ». Quant aux syllabes chantées et à leur accentuation, Cook renonce à les fixer : « Ces vers sont ordinairement rimés, et quand ils sont prononcés par un naturel du pays, nous y reconnaissions un mètre. Mr. Banks prit beaucoup de peine pour en écrire quelques-uns qui furent faits à notre arrivée ; il tâcha d'exprimer leurs sons par la combinaison de nos lettres; mais, en les lisant, comme nous n'avions pas leur accent, nous ne pouvions y retrouver ni le mètre ni la rime ».

Dès lors, les exemples qu'on va donner — les seuls peut-être qu'il soit possible de donner — sur la musique Maori pure, ne semblent eux-mêmes qu'assez approchés. Les motifs, sans doute, se « drapent à l'antique, » et sans doute on les a grimés d'une « longue barbe ». Le Maori moderne n'a probablement pas accommodé plus librement les airs étrangers que Forster et les autres ont fait des authentiques : les épurant et les appauvrissant au crible de leurs oreilles. Partout donc un dépit de ne pas saisir les voix de cette race, toutes vives.

Voici d'abord quatre mesures notées par un des officiers de Cook.



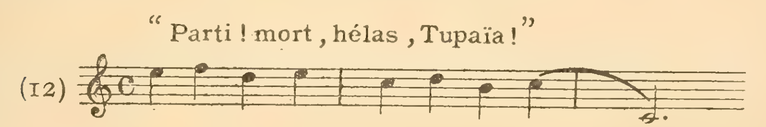
Le parti-pris du rythme syncopé est vraisemblable. On le retrouve en d'autres exemples. Mais Forster aggrave les doutes en voulant mieux préciser. « La musique » enseigne-t-il, est en mineur. Les femmes varient les quatre notes sans jamais aller plus bas qu'A ou plus haut qu'E ». Mais qui saura la basse vraie donnée par les grondements des hommes ? Forster est mieux inspiré quand il ajoute : « Durant ce concert, un vent

léger embaumait l'air d'un parfum délicieux ». Et ceci est indiscutable.

Sur la Nouvelle-Zélande, le récit de Cook est un peu plus détaillé. On le sent curieux davantage de ce peuple artiste entre tous, les Polynésiens, et dont les entrelacs, les chevrons, les spires, taillés dans le bois ou tatoués sur les peaux vivantes ont fait naître un « style maori » non moins vigoureux que d'autres. De même leur musique parut « beaucoup plus variée que celle des îles de la Société et des Amis ». Cook en retient trois mesures :

(11) 

« Ils chantent » ajoute-t-il « les deux premières barres de ce ton, jusqu'à ce que les paroles de leurs chansons soient prêtes à finir ; et alors ils finissent avec la dernière. Quelquefois ils chantent un second dessus qui est d'un tiers plus bas ». Dans le même pays, « M. Burney... a remarqué aussi une espèce de chant funèbre sur la mort de Tupaïa » — le compagnon Maori de Cook, homme savant et prêtre dans ces îles. Ce chant funèbre, on le répétait « sur la côte septentrionale (de l'île Nord) où les Zélandais semblaient avoir beaucoup de respect pour ce Tahitien. Les paroles sont d'une simplicité extrême :

(12) 

« A la finale, ils descendent d'*ut* à l'octave d'en bas par une progression qui ressemble à celle d'un doigt qui glisse le long d'une corde, sur le manche de violon... »

Trois motifs, dix mesures de musique ancienne : on devra s'en tenir là pour rester fidèle au principe de suspicion posé plus haut. Ni Wallis, ni Bougainville, ni leurs successeurs immédiats, — c'est-à-dire, encore une fois, les *premiers auditeurs*, insoupçonnables d'influences, — n'ont jugé bon de nous documenter. Certes, aucun reproche à leur adresse ; mais simplement un regret de ce qu'ils ont laissé mourir, — et perdu.

Depuis, d'autres efforts, — mais si tard-venus, — ont été

donnés en Nouvelle-Zélande. Sir George Grey, gouverneur des trois îles vers le milieu du siècle dernier, s'employa durant près de dix ans à sauveter les récits traditionnels ; et son beau recueil *Polynesian Mythology* se complète d'un essai de James A. Davies sur les chants indigènes du même archipel. Ceci est ingénieux : les intervalles discernés dans leur musique seraient comparables, assure Davies, aux intervalles du mode enharmonique des Grecs, — c'est-à-dire à cette division du tétracorde en « deux intervalles d'un quart de ton, suivis d'un troisième égal à deux tons. » Qu'un tel mode ait été véritablement d'usage en Hellénie, c'est ce que Plutarque, Quintilien, Vitruve, Aristoxène et Isaac Vossius viennent affirmer à travers les citations de Davies ; mais il nous importe davantage de savoir comment en usaient les Maori. Or, sitôt les défiances reparaissent, et de l'auteur lui-même : « Mon dessein est de prouver que les anciens possédaient et pratiquaient une modulation qui contenait beaucoup moins d'intervalles que les nôtres, et qu'une telle modulation — ou voisine, — est conservée encore parmi certains peuples ; enfin que le principe sur lequel les Grecs fondaient leur mode enharmonique survit encore parmi des chants indigènes. Mais je n'ai pas cette hardiesse d'affirmer que ces chants, parfois, ne se transforment pas selon quelque « nuance chromatique », — ce dont je suis, par défaut de pratique, incapable de décider. » Et plus loin : « Je tiens à établir que, malgré un grand soin et l'aide d'un monocorde gradué,... il est si difficile de découvrir l'intervalle exact, que je ne prétends pas à une exactitude mathématique, et que je ne garantis pas de n'avoir pas écrit un intervalle chromatique pour un enharmonique, ou vice versa. — Je dois aussi, pour me rendre justice, ajouter que le chanteur ne répète pas toujours la phrase musicale avec précisément la *même* modulation... Mais je puis dire que lorsque je reproduisais ces chants d'après ma notation, ils étaient reconnus et approuvés par des juges compétents ; et que l'exécutant lui-même déclarait « qu'il ferait vite un bon chanteur de moi ».

Davies y passa plus de vingt ans.



LE RYTHME

Par-dessus tous ces éléments divers, — voix des tambours et sifflements des flûtes, appels de gosiers, retentissement de poitrines battues, échos dans la vallée, martelages mesurés, reprises et répons, — par-dessus tout s'ordonnait une pulsation commune, imprescriptible, et indescriptible aussi. On n'essaiera point de la réduire en formules, et de définir ce qu'il faut entendre par le rythme d'une race. Il est un ordre de faits mystérieux sur lequel la clarté du langage ne reflète qu'un jour inutile ; car ces faits s'illuminent par eux-mêmes, du dedans, si on les laisse grandir et resplendir en soi. L'esthétique du rythme n'a que faire des étiologies. — Les effluves dont s'irradient, sous la secousse des électrodes, les atmosphères raréfiées, n'ont pas besoin de chandelles pour être vues. Mais à défaut d'une expression totale on s'efforcera de donner, sous de petits exemples concrets, les composantes les plus analysables de ce rythme Maori. Et voici ces composantes :

La procession cadencée du corps. — L'à-plat modelable de la plante du pied nu sur le sol rugueux. — Une ondulation d'une épaule à l'autre. — L'excellent accommodé du geste à l'obstacle. — Le jet du harpon. — Le jeu de la houle, dans lequel on chevauche une crête de vague qui brise, sans se laisser rouler par la volute. Le moindre pas dansant. — La connivence mesurée de tous les membres, jusqu'aux doigts. — La participation de chaque danseur au geste total. — La participation du chœur, de l'assemblée, au rythme des choses environnantes et amies : mugissement coupé de silences du récif qui déferle inlassablement : alternance des nuits où l'on a peur, et des jours où l'on se rit sans alerte : suite des trois saisons, d'autant mieux senties qu'au temps des famines leur inégale durée devenait signe d'inquiétude, ou promesse de rassassiement. Rythmes aussi, et « composition » seulement humaine, ces mimodrames où l'on figurait les « Ravages du vent Marangaï », en Nouvelle-Zélande, ou bien cette scène : un homme qui sculpte une pirogue aperçoit des ennemis ; — combat, — fuite, — mort et festin. Tous ces éléments se mêlaient, inextricables, dans la vie Polynésienne : vie libre, vie nue.

Il n'est pas juste de contester qu'un développement ne soit enfermé comme « en puissance » dans ces éléments rythmiques, mélodiques et mesurés. Certes, toute comparaison immédiate, pièce à pièce, serait illusoire entre les musiques Maori anciennes et nos musiques ancestrales, par exemple une étape définie des chants du Moyen-Age. Mais quelques allusions fragmentaires ne sont pas toutes défavorables pour les voix Polynésiennes. Ces voix ont connu une certaine polyphonie, alors que nos chanteurs s'en tinrent si longtemps et si pauvrement à l'octave, à la quinte et à la quarte; et les récits originels que l'on défilait avant le sacrifice, ne le cédaient point peut-être, pour la rigueur ou l'animation du débit, pour le « cursus », à nos mélopées liturgiques. Avec toutes les réserves que de telles correspondances comportent, on ne peut éviter de formuler cette analogie, — non plus dans un recul de légende, mais sous une sorte de *futur passé*, en préjugeant, — par l'évolution de notre musique, — d'une *possible* évolution similaire des chants Maori. Encore une fois, les restrictions et les ignorances sont trop nombreuses pour qu'on s'attarde en de tels jeux. — Une confrontation plus facile — et dans laquelle la supériorité des chants indigènes éclate, — est celle des manifestations contemporaines assez curieusement nommées « musicales ». Notre répertoire d'orphéons, de fanfares, le troupeau des airs populaciers, (on ne dit point populaires), les misères dorées du grand opéra... cela n'est pas d'un intérêt valable au prix du moindre « hiva » tahitien ; et l'on donnerait avec avantage trente « pièces » toutes montées, avec décors, musiciens mécaniques et public applaudisseur, pour la participation, dans son intégralité, aux chœurs des voix franches en quelque terre de Polynésie.



La participation dans son intégralité, du spectateur de fête à la fête elle-même, voilà le souhait culminant et le sens de tout ce qui précède. Il n'est pas question de « bien voir » et de « bien entendre » seulement. Des voyageurs, des passants, ont fort bien dit, déjà, ce qu'ils ont entendu et ce qu'ils virent, là-bas. Même il n'a jamais été, pour eux, question d'autre

chose ; et l'on étonnerait des Européens en leur apprenant que les Maori ne sont pas seulement les héros de petites aventures exotiques, mais qu'en dehors des livres où on les raconte, ils ont fortement vécu. — Leurs reflets dans des visions foraines, voilà ce que nous en savons le plus souvent, et voilà ce qui nous satisfait.

Ces reflets sont aimables, on n'en disconvient pas ; et il est parfois exquis, à distance, de les recontempler dans leur subjectivité changeante. Mais il importe d'affirmer enfin, que, du *spectacle* Maori malgré toutes ses saveurs diverses et du *spectateur* de notre race qui le déguste et le décrit, il ne peut sortir que des émotions secondaires. La joie directe, l'emprise première, comment l'obtenir ? — En supprimant spectacle et spectateur.

Le spectateur ou l'auditeur tel que nous le connaissons autour de nous, tel que nous le personnifions par coutume et par docilité, apparaît une sorte d'être artificiel et contraint. Il vit dans la gêne et dans la dissimulation. Ankylosé sous une posture pleine de réserve, il va subir des incitations magiques. Des rythmes galopants le traverseront, lui, l'immobile, — et il ne pourra pas courir. Des chants le baigneront, lui le silencieux, — et il ne pourra pas chanter. Une danse à l'orchestre mènera sa mélodie, — lui seul ne pourra pas danser. Lui seul, impassible sous le torrent des caresses, tendra son âme ruisselante à d'autres baisers qu'il ne devra point trahir. Pourtant, un geste, une réponse lui sont permis : geste ridicule et réponse fâcheuse : il lui sera loisible d'applaudir, s'il est d'Europe ; de siffler, si son enthousiasme est Américain. Encore ne doit-il s'abandonner qu'à certains moments destinés à cela. De même et toujours de même du malheureux spectateur des fêtes publiques. Dans nos rues des cortèges tristes se traînent : pour la joie de qui ? — mais l'attitude de ceux qui regardent est la plus lugubre de toutes ; et non pas très diffférente de celle du poteau planté là par ordonnance des municipalités.

Ce disparate et ces contradictions n'existaient pas dans les fêtes Maori anciennes. Bien que répartis selon des castes rigoureuses et des fonctions hiérarchisées, tous les vivants, sur une île, étaient tous à la fois susceptibles d'un entrain non pas limité dans ses actes, ni réduit à s'intérioriser. Si les danses, les gestes rituels, les marches et les défilés ne se déroulaient point

au hasard, du moins leur allure était chose familière, quotidienne et presque spontanée ; et les paroles à chanter n'avaient rien de circonvenu : mais dix syllabes, quelques beaux noms sonores, et le soin aux improvisateurs de les dérouler suivant l'heure, l'humeur et le vent qui changent. Jusque dans le repos momentané des membres, on gardait l'entrain en buvant le Kava des fêtes, qui apaise pour un temps mais réveille aussi la hâte à danser encore. Sur des estrades, des gens figurent des histoires : un dieu descendu, — la guerre, — la chasse, — l'amour, — un dieu changé : ceux qui regardent, les appellera-t-on spectateurs ? Non pas, car sitôt, les voici qui sautent à leur tour, en scène ; d'autres dansent ; d'autres luttent ; d'autres manifestent une force étonnante à lancer des flèches qu'on ne voit point retomber; d'autres crient des litanies, des noms de héros ; d'autres cherchent des compagnes, qu'ils enlacent ; d'autres prophétisent... tous, tour à tour danseurs, baladins, chanteurs, amants et prêtres auprès du dieu, et multipliés, et agissant selon la multiplicité des désirs.

Confusion ? Chaos et mêlée sans art ? Nullement. De telles fêtes, — que d'aucuns mépriseraient sous le beau nom d'orgies, — relevaient du rythme vrai de la race, et n'étaient pas autres que le fruit d'une longue préaptation, et un bel épanouissement. Quelle supériorité sur tant de cérémonies, nos contemporaines, indiciblement mornes parce que bâties sur des ferveurs délabrées, ou réglées par l'ennui de tous les protocoles.

Enfin, l'on peut s'interroger ainsi : une fête de ce genre était-elle encore possible après le contact des étrangers et leur main-mise sur les archipels ? — Tout d'abord, il apparaît cette condition que l'apport Européen n'eût pas été celui qu'on a décrit, déballage de codes et débarqué de vertus chrétiennes. Ne peut-on supposer d'autres « missions » que les évangéliques ? Par quel hasard, — au milieu des multiples croyances qui partagent les adeptes par le monde, — la Bonne Parole levée en Palestine, et non pas une autre, s'est-elle imposée à la Polynésie perdue ? Mais surtout l'élément convertisseur aurait pu ne pas être religieux. Il est permis d'imaginer des influences d'un autre ordre, et non moins vivaces : en guise d'emprunter nos autels, les Maori auraient imité nos orchestres dont la perfection sonore eût servi leur amour du son ; — la conque marine cédant le pas aux grandes trompettes d'harmonie ; les tambours, multipliés

par nos outils de fer, emplissant toute la montagne de leurs voix renforcées ; des flûtes aussi, et des hautbois ; mais point de cordes, que le plein air écrase et qu'il disperse...

Or, vraisemblable il y a cent années, — quand dominait encore sur les îles le paganisme maître des jeux et des joies humaines, — un tel espoir est dès maintenant inespérable. Des chants Maori et des danses, s'il en pouvait naître désormais, ne seraient plus que des danses autour d'un mort, et des chants pour les funérailles.

MAX-ANÉLY.



BIBLIOGRAPHIE

Relations des voyages entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique etc. par BYRON, CARTERET, WALLIS et COOK. Trad. Hawkesworth 1774. Autre édition plus complète à Lausanne, chez Hignou et Cie 1796.

ELLIS. — *Polynesian Researches.* London, Henry G. Bohn. York st. Cov Garden, 1853.

MŒRENHOUT. — *Voyages aux Iles du Grand Océan*, Paris, A. Bertrand, 1837.

GAUSSIN. — *Du dialecte de Tahiti, de celui des îles Marquises, et en général de la langue Polynésienne. Paris, Didot* 1853.

DUMONT D'URVILLE. — *Voyage de la corvette l'Astrolabe.* Paris, Tastu, 1831.

MAX RADIGUET. — *Les derniers sauvages.* Calm. Lévy, 1882.

P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée.* Neuchatel, Attinger, 1902.

TRÉGEAR. — *The Maori Polynesian Comparative Dictionary.* Wellington, New-Zealand, 1891.



SOURCES DES EXEMPLES MUSICAUX.

(1) Concours des Himéné, 1903, Tahiti.
(2) P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée*, p. 253.
(3) (4), (5), (6), (7,) (8) Concours des Himéné, Tahiti, 1903 et 1904.
(9) P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée*, p. 252.
(10), (11), (12) COOK. — 2e *Voyage.*





A PROPOS D'UNE ROBE DE CHARLES D'ORLÉANS



A collection Leber, à la Bibliothèque de Rouen, parmi de nombreuses pièces historiques, comprend deux documents du XVe siècle, qui, par leur intérêt musical, nous ont incité à chercher si Charles d'Orléans, ce délicieux poète, ne fut pas aussi un musicien ?

Ces documents achetés à la vente de Courcelles, (1) consistent en deux parchemins, couverts d'une écriture gothique bien conservée. Datées de 1414, ces petites feuilles ne portent ni sceau, ni cachet, mais sont revêtues d'une signature très compliquée, celle de Pierre Sauvage, secrétaire du duc d'Orléans.

Nous croyons intéressant de citer, pour la première fois intégralement, (2) ces textes qui laissent entrevoir la place qu'occupait la musique dans la vie seigneuriale de cette époque, et qui évoquent toute l'élégance bizarre et raffinée de la cour de Charles VI si bien dépeinte par Michelet :

« D'abord des hommes-femmes gracieusement attifés et « traînant mollement des robes de douze aunes ; d'autres se « dessinant dans leurs jaquettes de Bohême, avec des chausses « collantes, mais leurs manches traînaient jusqu'à terre. Ici des

(1) Catalogue de livres et documents historiques qui composent la Bibl. de Mr. de Courcelles etc., à Paris chez Leblanc, 1835, in 8°, p. 219. Année 1414, n° 6241.

(2) En effet, de FARCY, *Hist. de la Broderie* ; QUICHERAT, *Hist. du Costume* ; HAVARD, *Dict. de l'Ameublement* ; FRANCISQUE-MICHEL *Recherches sur les étoffes* ; etc. mentionnent d'un mot la robe de Charles d'Orléans, mais sans preuves à l'appui.

« hommes-bètes, brodés de toute espèce d'animaux ; là des « hommes-musique (1) historiés de notes qu'on chantait devant « ou derrière, tandis que d'autres s'affichaient d'un grimoire « de lettres (2) ou de caractères qui sans doute ne disaient rien « de bon. »

Voici le texte complet des deux mandements n° 5.685 du catalogue Leber :

Ier — Charles duc d'Orléans et de Valois conte de Bloy et de Beaumont et seigneur de Coucy à nos amés et féaulx gens de nos comptes, salut et dilection. Nous voulons et mandons que la somme de quatre-vint-neuf livres, dix sols tournois, laquelle nous, par notre amé et féal trésorier général Pierre Renier, avons fait payer, et délivrer des deniers de nos finances, à Jehan de Clarcy (1) brodeur, demourant à Paris, dès les sixième jour de juillet et vint-quatrième d'aoust, ensuivant derrain passé ; c'est assavoir pour avoir faict de broderie et assy sur les deux manches d'un pourpoint de fustaine blanche (2) pour nous, 22 camaulx (5) garny de 242 perles, au prix de 20 sols par pièce valent XXII^{xx} — t. Pour avoir brodé sur les deux manches d'une robe de vert brun (6) à chevaucher et manches ouvertes, deux fois de perles, au long de la fente, la notte de la chanson : *Madame je suis plus joyeulx*, et avoir brodé sur icelles manches,

(1) A propos des Hommes-musique Michelet cite aussi la robe du duc d'Orléans avec une courte référence extraite des documents que nous donnons intégralement. (V. Hist. de France, t. IV.)

(2) Sur ces costumes singuliers consulter les miniatures, tapisseries et peintures de l'époque. Une curieuse tapisserie (collect. de Valencia. Gaz. des Beaux-Arts 1893) représente les parents de Charles d'Orléans. Le duc Louis est costumé à la mode de Bohême ; près de lui sa femme Valentine Visconti en robe de brocard serrée à la taille par une ceinture où se trouve brodé le mot : *Ai ;* elle arrose avec une chantepleure un vase de fleurs tandis que Louis avec une longue canne agace un petit chien. Cette tapisserie fut commandée par Valentine pendant son veuvage alors que sa devise portait : *Ai Chantepleure.*

(3) Jean et Guillemin de Clarcy brodeurs et valets de chambre du Roy figurent fréquemment sur les Comptes de la maison d'Orléans (v. Roman. Inventaire)

(4) Sorte de gilet à manches en fort coton pelucheux rare à l'époque

(5) Les camaulx : insignes de l'ordre du Camail créé en 1394 par Louis d'Orléans pour commémorer la naissance de Charles. L'ordre du Camail ou du porc-épic comprend 25 chevaliers ayant quatre races ; vêtus d'une soutane de fine écarlate violette, manteau de velours azuré doublé comme le chaperon de satin incarnat cramoisi ; le collier de l'ordre consiste en plusieurs chaînes d'or tortillées d'où pend un porc-épic, sur une terrasse émaillée de verdure et de fleurs, avec la devise : Cominus et Eminus. Mr Demay (Soc. Antiq. de France 1876) communique plusieurs sceaux représentant l'ordre du Camail. Voir Roman-Invent. sur le même sujet.

(6) Le vert-brun est un drap fabriqué à Moustiervillier.

au-dessus de la fente, deux arbreseaulx ou tiges d'ortye (1) feuilluz, tous couvers et nervez de perles, avecques le dit tout au long, en grosses lettres de vieille façon et nouvelle, la dicte chanson *Madame je suis plus joyeulx.* Par marché à lui fait LXVII^xx X s. t. — lesquelles parties font la ditte somme de IIII^xx IX^xx X s. t. Lesquelles, en rapportant ces présentes et recongnaissances sur ce, nous voulons et mandons estre alloée escompte de notre dict trésorier, de l'année fenie au derrain jour de septembre derrain passé et rabattre de sa recepte sans aucun contredit. En rapportant ces présentes et recongnoissances sur ce du dit Clarcy, tant seulement et non obstans ordonnances, mandemens, ou deffences à ce contraires. Donné à Sainct-Denis en France, le X jour d'ottobre, l'an de grâce mil CCCC et quatorze. Par monseigneur le Duc en son conseil où vous : l'évesque de Soissons, le duc de Gaules, messire Mansart d'Aisne, le duc de Saisy et maistre Nicole Le duc, est

— Sauvage —

IIme — Charles duc d'Orléans et de Valois, conte de Bloy et de Beaumont et seigneur de Coucy, à nos amés et féaulx gens de nos comptes, salut et dilection. Nous voulons et mandons que la somme de deux cens soixante seize livres, sept sols, six deniers tournois, laquelle nous, par notre amé et féal trésorier général Pierre Renier, avons fait payer, bailler et délivrer des deniers de nos finances, à Julien de Simon, marchant demourant à Paris, et en laquelle nous lui estions tenuz pour plusieurs perles, lesquelles, avons fait prendre et achater de lui, dès le septième jour de septembre derenier passé, pour ce qui s'ensuit c'est assavoir : Pour vint-deux grosses perles, pour servir aux deux tiges de deux arbreseaulx ou rainseaulx d'ortye, faitz et assiz de broderie sur les manches d'une robe de vert-brun à grants manches ouvertes (2) à chevaucher pompions (?), sur lesquelles manches est escript de broderie, tout au long, le dict de la chançon = *Madame je suis plus joyeulx*, et noté tout au long, sur chacune des dictes manches, au prix de XXIVs. p. la piéce, valent = XXXII Il. t.

A lui pour vint-quatre autres perles pour servir aux dictes tiges, au prix de vint s. p. la pièce, valent = XXX l. t.

A lui, pour vint-deux autres perles pour servir aux susdictes tiges, au prix de douze s, p. la pièce valent = XVI l. X s. t.

(1) Louis d'Orléans adopta comme emblème l'ortie avec la devise : *le droict chemin*, alors que son frère, le roi Charles VI, avait choisi une cosse de genêt avec la devise : *Jamais*

(2) Quicherat *Hist. du Costume* ; A partir de 1400 les manches deviennent énormes. On fend alors la manche de la robe pour faire voir celle du pourpoint et celle du pourpoint pour faire voir celle de la chemise qui était safranée Sur l'effet de ces manches voir dans Jubinal : Tapisseries etc. les reproductions des tapisseries du château d'Aulhac et surtout celles de Berne et de la Chaise-Dieu. Dans le Dict. de l'ameublement d'Havard, voir à la rubrique : *Mot*, une miniature qui montre une dame devisant avec un jeune homme dont la manche porte cette inscription : *Mon cœur espère.*

A lui, pour vint-huit autres perles pour servir aux susdictes tiges, au prix de huit s. p. la pièce valent = XIV. l t.

A lui pour deux cent soixante-cinq autres perles pour servir à nerver les feuilles d'ortye et les pommettes des susdictes tiges, au prix de deux s. p. la pièce, valent = XXX III IIs VI p. t.

A lui, pour cinq cent soixante-huit autres perles pour servir à faire les nottes de la dicte chançon où il y a cent quarante-deux nottes, c'est assavoir pour chacune notte, quatre perles en carreure, au prix de quatre s. p. pour chacune perle, valent = VII^{xx} II. t, lesquelles parties font la somme de II ct l XXVI ^{x} VII ct VI d. t. Vous icelle alouez escompte etc. (1).

Donné à Sainct Denis en France, le X jour d'ottobre de l'an de grâce mil CCCC et quatorze.

Grand liseur de romans, ainsi que les livres de sa bibliothèque (2) en témoignent, Charles d'Orléans, sans doute, puisa l'idée de cette robe singulière, dans un vieux conte de chevalerie, où des fées, de leurs belles mains, brodent semblable ouvrage. — Chrestien de Troyes, dans Erec et Enide, décrit une robe enchantée sur laquelle était tissée la représentation des Sept arts libéraux :

La tierce ovre fut de Musique
A cuiz tous les déduiz s'acorde
D'arpe et de rote et de vièle, etc.

Plus tard le poète Adenetx invente, dans le roman de Cléomades, l'ornementation d'un esprevier (3) qui doit abriter le sommeil d'une princesse charmante :

De soie est ouvrez par maistrie
D'ueuvre cointe et jolie,
Partout avoit chançons escrites
Les meillours et les plus eslites
C'on peut nule part trouver
Au tant dont vous m'oez parler.
Tout estoient li chant noté
N'en i avait nul oublié ;
Et sèrent faites si à droit
Les lettres, que riens n'i falloit.
D'ueuvre si très fine et si riche
C on ne doit pas tenir à nice,
L'ouvrier qui le fist, ne celui
Qui tel, le fit faire pour lui.

(1) Même formule que dans le mandement précédent.
(2) La Bibliothèque de Charles d'Orléans à Blois, par Leroux de Lincy, Paris 1843.
(3) Rideaux de lit. Les vieux auteurs relatent l'emploi des notes de musique dans la décoration des appartements. Perceval vit une chambre :

Qui toute estoit ouvrée à l'ambre
Et d'or musique painturée.

Volontiers, on imagine que Charles, ayant conçu l'ornementation de ce costume, en combina avec soin les moindres détails. Robe à chevaucher, probablement destinée à une fête de tournois, elle était de couleur verte qui symbolise l'espérance, de ce « Vert qui est la couleur des Amants » (1).

Le temps n'est pas venu où mélancolique il écrira :

Pour ce que Plaisance est morte
Ce may suis vestu de noir (2)

Joyeux, Charles proclame son amour et sa Dame charmée peut en lire sur lui l'ingénieux témoignage : tout au long de la manche fendue monte l'Aveu, « brodé en grosses lettres de vieille façon et nouvelle » et chaque note emperlée répète en chantant : *Madame je suis plus joyeulx.*

Charles d'Orléans écrivit-il les paroles de la chanson : *Madame je suis plus joyeulx ?* Nous ne saurions l'affirmer ; en vain, nous avons consulté les différentes éditions de ses Poésies, (3) aucune chanson ne porte le titre indiqué. Ces recueils ne contiennent pas les cent trente et une chansons ou caroles attribuées par Vallet de Viriville (4) à la verve du duc. Les manuscrits autographes, ou copiés de son vivant, maintenant déposés dans les Bibliothèques de Londres, Paris, Grenoble, Carpentras, renferment peut-être quelque chose. La chronologie des Poésies, elle-même, n'est pas très sûre, bien qu'on puisse affirmer que certaines d'entre elles soient antérieures à la Captivité d'Angleterre (1415). Selon Roman, (5) Charles très précoce aurait écrit, vers l'âge de dix ans, des vers gracieux mais insignifiants. Elevé dans la compagnie des meilleurs poètes du temps : Eustache Deschamps et Christine de Pisan, épris de poésie ancienne, Charles dut composer très

Isabelle d'Este ornera les murs d'une de ses Camérini des notes de musique d'une chanson d'Ockeghem commençant par ces mots : Prendes sur moi (Yriate. Isabelle d'Este et les artistes de son temps).

(1) Schakespeare : *Peines d'Amour perdues.*

(2) Debussy a composé sur ce rondeau une musique délicieusement désuète.

(3) Editions Warée (1809). Champollion Figeac (1842). Guichard (1842). Beaufils (1886). D'Héricault (1879).

(4) D'après la nouvelle Biographie générale, l'œuvre de Charles comprend : 102 Ballades, 131 Chansons ou Caroles, 7 Complaintes, 400 Rondeaux et probablement une traduction de la Consolation de Boëce.

(5) Romania, 1893.

jeune encore, pour les Dames de la cour des Valois, de petites pièces galantes dont le début rappelle par leur tour la chanson : *Madame je suis plus joyeulx.* Par exemple :

Madame tant qu'il vous plaira
De me faire mal endurer.

ou encore :

Madame vous povez savoir
Les Biens que j'ai eus à vous servir.

Dans ces temps de folie, de peste, de famine et de guerre civile, tout est mis en musique et l'imprévue décoration de la « robe à chevaucher » n'offre rien alors de très surprenant. Les inventaires (1) mentionnent des ceintures, des meubles, des tapisseries brodées, des joyaulx émaillés de notes de musique.

La danse macabre se déroule, aux accents de la Mort qui souffle dans une trompette et frappe un tympanon avec des ossements.

Partout se jouent de pieux mystères où les milices célestes et diaboliques, mènent grand concert ; lorsque Isabeau entre à Paris, les ménestrels postés sur le passage royal, firent moult mélodieusement retentir leurs instruments et deux anges descendus du Ciel couronnèrent la reine en chantant :

Dame enclose entre fleurs de lis
Etes-vous pas du Paradis ? (2)

Alors les traités de Paix se criaient dans les rues à grands renforts de violons et il ne se passait guère six mois qu'il n'y eût une Paix criée ou chantée. (3) Protecteur des confrères de la Passion, Charles VI, en 1407, approuvera les statuts qu'élaborèrent les ménestrels organisés, pour la première fois, en corporation.

Nous présumons que Charles, auteur probable des paroles de la chanson : *Madame je suis plus joyeulx*, en écrivit aussi la musique, et le programme d'une éducation princière d'alors ne fait que confirmer cette présomption. On enseignait au jeune Seigneur non seulement l'art de jouer d'un instrument, mais aussi le chant et l'étude théorique de la musique : Contrepoint

(1) Inventaires de Mrs Guiffrey pour les ducs de Berry et CharlesVI ; Roman pour les ducs d'Orléans ; de Laborde pour les Ducs de Bourgogne ; Morainvillé pour les ducs d'Anjou.

(2) FROISSART. *Chroniques.*

(3) MICHELET. *Hist, de France*, t. *IV*, *Hist. de Ch. VI.*

et Composition (1). Autour de Charles, tous sont musiciens, et la famille des Valois, d'où il tire son origine, se montre, plus qu'une autre, enthousiaste de musique. Son aïeul, le roi Charles V, « à l'exemple de David instruments bas oyait volontiers à la fin de ses mangiers » et quant à la musique « qui est la science des sons accordez par notes minimes, entendoit tous les points si entièrement que aucun descort ne lui peust être mucié » (2)

Ainsi que les comptes de sa maison (3) nous le prouvent, Louis d'Orléans, son père, vit entouré de ménestrels, et, selon le récit d'un témoin, le duc meurt assassiné alors qu'il s'en revenait de chez la reine, chantant à demi-voix. Valentine Visconti, sa mère, Italienne d'une culture raffinée, aux doux accents de sa harpe, calme la folie du roi Charles VI, le protecteur des ménestriers. On lit dans les archives du royaume, (4) que le Dauphin duc de Guyenne (cousin germain de Charles) « moult plaisir avait à sons dorgues, lesquels entre les autres oblectacions mondaines hantoit diligemment ; si avoit-il musiciens de bouche et de voix et pour ce avoit chapelle de grand nombre de jeune gent. » Le roi Charles VII, frère du précédent, compta parmi les chantres de sa chapelle le célèbre Ockeghem. Lefèvre de St-Remy, dans sa Chronique, montre à la veille d'Azincourt les seigneurs français demeurés morfondus sous la pluie froide et dans la boue profonde, et mélancolique il écrit cette petite phrase qui résume le goût violent de l'Epoque : « Encore s'il y avait eu de la musique ! »

On trouve mentionné dans les inventaires du duc d'Orléans « ung vieil psaltérion enclos en ung estuy de bois painct à diverses places aux armes de Mgr, » ce qui nous confirme que Charles jouait de cet instrument et qu'il s'en accompagnait peut-être pour chanter : *Madame je suis plus joyeulx*, ou encore cette berceuse d'un rythme et d'une sonorité si musicales :

(1) Charles le Téméraire (petit cousin de Charles d'Orléans) au dire de son biographe le sire de la Marche « aimoit la musique combien qu'il eust mauvaise voix ; mais toutefois il avait l'art ; il fist le chant de plusieurs chansons bien faictes et bien notées » ; sur le même sujet voir le roman du Petit Jehan de Saintré.

(2) Christine de Pisan : *Hist. du roi Charles V.*

(3) Voir plus loin les notes extraites des Comptes.

(4) Registres du Parlement Conseil XIV. — Décembre 1415.

Quant n'ont assez fait dodo
Ces petity enfanchonnés,
Ils portent soubz leurs bonnés
Visages plains de bobo.
C'est pitié, s'ilz font jojo
Trop matin, les doulcinés
Quant n'ont assez fait dodo
Ces petitz enfanchonnés,
Mieux amassent à gogo
Gesir sur molz coissinés
Car ilz sont tant poupinés !
Hélas, c'est gnogno, gnogno,
Quant n'ont assez fait dodo,

Après une captivité de vingt-six années en Angleterre, Charles d'Orléans, rentré à Blois, se montre passionné de musique. Comme son père, le duc Louis, il est la Providence des chantres, organistes, enfants de chœur et ménestrels errants qu'il comble de cadeaux et entretient fastueusement

Au milieu de cette Cour de Blois savante et raffinée, Louis XII le futur roi de France, prendra le goût des Beaux-Arts et, partageant le penchant de son père, Charles d'Orléans, pour la musique, il portera une affection particulière au musicien Josquin des Près.

Entouré de poètes, de musiciens venus d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie et des Flandres, Charles essaiera de distraire sa vieillesse mélancolique et c'est peut-être dans un moment de gaieté, un instant retrouvée, qu'il rima sur la gamme cette délicieuse fantaisie :

Trop entré en la haulte game,
Mon cueur, d'ut, ré, mi, fa, sol. la,
Fut jà pieça quant l'afola
Le trait du regard de ma Dame,
Fors lui, on n'en doit blasmer ame,
Puis qu'ainsi fait, comme fol' l'a,
Trop entré en la haulte game,
Mon cueur d'ut, ré, mi, fa, sol, la,
Mieux l'eust valu estre soubz lame,
Car sottement s'en afola ;
Si lui, dis-je : mon cœur, holà !
Mais conte n'en tint, sur mon âme,
Trop entré en la haulte game,

SUPPLEMENT

Comme nous l'avons déjà répété, les mentions concernant des musiciens sont extrêmements fréquentes dans les Comptes

et Inventaires que nous avons consultés sur la maison d'Orléans. Nous citerons seulement quelques textes qui nous ont paru offrir le plus d'intérêt.

16 *novembre* 1392. — Quittance de Jean Poictevin, roy des menestriers du royaume de France, au trésorier du duc d'Orléans, de 50 francs d'or, que ledit duc lui donna pour avoir joué avec d'autres ménestriers, le jour que le roy disna en l'hostel du dit monseigneur le Duc. (*Collection de M. J. Ecorcheville.*)

Décembre 1394. — Gubozo bombarde et Triboux cornemuse, ménestrels du Roy nostre Seigneur, confessons avoir eu et receu de Godefroy le Febvre, varlet de chambre de M. S. le duc d'Orléans, la somme de quarante escus d'or pour une fois; pour les services et plaisirs qu'ils lui ont faiz de leur mestier tant en son Hostel à Asnières où il a jestié le Roy notre Seigneur Monseigneur de Berry et Monseigeur de Bourbon et en autres lieux. (*Collect. de Mr. J. Ecorcheville*)

5 *Septembre* 1396. — Paiement de diverses sommes aux menestrels du duc : George, Colinet le Bourgeois, Albelin ; aux ménestrels des ducs d'York et de Glocester : Jean Semert, Jean Notquin et Jean Stil. Aux jongleurs et ménestrels du duc de Bavière et de l'Evèque de Wertzborg. (*ancienne collect. Farenc.*)

Novembre 1396. — A Loribant onze sols qui dubz lui étoient pour cause d'une chançon de la royne d'Engleterre par lui achatée des chanteurs pour M. S. le duc, pour ce I. I. s. v. d. t. (*Biblioth. Nationale Cabinet général*).

1397-98. — A Lorent du Hest, faiseur de harpes, demourant à Paris, pour sa paine et salaire, d'avoir rappareillé et mis à poinct la harpe de Mme la duchesse c'est assavoir ycelle en cordes toute de neuf et fait plusieurs brochettes qui y faloient, pour ce VII J. s. p. (*Bristish Museum n° 2.272*).

24 *mars* 1399. — Lorens du Hest faiseur de harpes, demourant à Paris, confesse avoir eu la somme de 36 s. p. qui dubz lui estoient pour avoir rappareillé et reffaicte et mis à poinct la belle harpe de Mme la Duchesse d'Orléans. (*Musée Liszt — Weimar*).

2 *aoust* 1398. — Colinet Bourg, Arbelin, George et Henri Planyof, tous menestrels de m. S. le duc d'Orliens confessent avoir eu et receu la somme de trois cent livres à cause de leur pension. (*ancienne collect Farenc*).

4 *juin* 1413. — Charles duc d'Orléans, nous voulons que vous délivrez à nostre amé harpeur et varlet de chambre, Jehan Petitgay, la somme de 10 livres tournois, à cause de la pension que nous lui ordonnerons. (*id.*)

17 *septembre* 1413. — Jehan d'Avignon, menestrel de M. S. le duc d'Orléans, soy faisant fort de Colinet Bourgeois et Albelin, ménestrels de M. S., confesse avoir receu la somme de 30 l. t. à cause de leurs gaiges lesquels menestrels, iceluy seigneur envoye présentement et hastivement de Paris à Meuleun devers la Royne qui les a mandez. (*id.*).

19 *décembre* 1447. — En la présence de moy Pierre des Caves secrétaire de M. S. le comte d'Angoulêsme, Lorens l'organiste demeurant à Paris, confesse avoir eu et receu la somme de XII lt. qui dubz lui estoient pour ung instrument à jouer nomé ung clavycimbale. (*Collect. de M. J. Ecorcheville*).

Novembre 1448. — Charles entend et récompense à Amiens deux ménestrels aveugles qui jouaient du lutz et de la guiterne. Ceux de M. de Bourgoingne qui jouèrent au dit lieu, ainsi que ceux de Mgr de Nevers. Le Tabourin d'Adolphe Mgr de Clèves; Robin Courant; Anthoine le Bidon, menestriers de Mgr d'Argueil; un joueur d'espartisre, un guiterneulx, trois haulz menestriers angles, et quatre aultres Lombards ; puis deux hommes joueurs de guiternes, venus du païs d'Ecosse qui vont par païs portant nouvelles de la destruccion des Turcs.

Juin 1457. — A Jehan Rognolet joueur d'instruments de musique qui jouoit et chantoit avec sa femme et ses deux enfans plusieurs chançons : XL s. t. AI Pierre, ou Dieu d'Amour, Bastelleux demourant à Champ, qui vint jouer de son métier devant Mgr.

May 1457. — A Perrinet de Saunay et à ses trois filz joueurs des haultz instrumens, demourans à Tours, pour don à eulx faict par M. S. pour ce qu'ils ont joué de leurs instrumens au dit lieu de Tours en l'ostellerie des Troys Roys où il estoit logié pour ce LV. l. t. (*Archives Nationales*).

May 1457. — A Pierre Pinon, marchant demourant à Bloys, pour cinquante-trois aunes et demie de drap gris de Rouen pour faire quinze robes pour les quinze chantres de M. S. (entre autres à Perrinet l'organiste, à Jehan Jondoingne harpeur, pour ce VII l. t). (*Bibliot. Nationale*).

1463. — Aux enfants de Cueur de St-Sauveur don à eulx

faict par Mgr pour festier leur esvesque qu'ils firent le jour des Innocents XXXVII s. VI d. t.

1er *juillet* 1455. — A Jehan Lessayeur, orfèvre de Mgr, à lui pour ung aneau d'or esmaillé à lermes, auquel est escript une chançon ; par lui faict baillé et délivré pour Mme la Duchesse pesant ung gros d'or, valant XXX s. t. et pour la façon XXI s. IX d. t. (*Archives nationales*).

M. de Long périer dans le *Journal des Savants* parle d'un anneau d'or émaillé d'un dessin : une femme qui tient un écureuil, fond en fleurs de myosotis ; on lit autour de l'anneau ces vers que M. de Longpérier attribue à Ch. d'Orléans:

Une fame nominative
A fait de moi son datiff,
Par la parole génitive,
En dépit de l'Accusatif.
Si s'asmours est infinitive
Ge veil estre son relatif.

Du Robec.





LA MUSIQUE AMÉRICAINE



En Europe, quatre pays au moins (France, Allemagne, Angleterre et Russie) s'intéressent à la musique américaine issue des mélodies populaires indiennes : le moment paraît donc venu d'exposeraux lecteurs du *Mercure musical* les critiques soulevées par ce mouvement en Amérique, ainsi que notre avis sur chacune d'elles.

Voici, de sources diverses, quelques questions et commentaires sur ce sujet :

1° Les explorations dans le domaine de la musique indienne et nègre n'offrent-elles pas plutôt l'intérêt d'une étude que l'occasion de recueillir des matériaux utiles à la musique américaine ?

2° L'art véritable ne vient pas de la contemplation du passé, ni des adaptations plus ou moins habiles qu'on en peut faire.

3° C'est de la vie qui nous entoure que nous devons tirer notre inspiration et notre style.

4° Une musique puisée aux sources indiennes est certes intéressante et favorable à l'inspiration, mais après tout elle ne peut être la base d'une musique vraiment nationale. Jamais nous ne pourrons réaliser les conditions qui l'ont fait naître.

5° Nous ne sommes pas des Indiens : qu'avons-nous de commun avec eux ?

Une réponse directe à chacune de ces questions peut se formuler à peu près ainsi :

1° La musique indienne, dans la mesure où elle est exotique,

est destinée à périr dans l'atmosphère de l'art et de la vie modernes.

2° Mais en tant qu'elle tient à l'art et à la vie modernes, elle doit être absorbée dans cet art et cette vie.

3° Les œuvres américaines modernes ne seront pas consciemment et artificiellement tirées de la musique indienne.

4° Toutefois la musique indienne poura être une grande source d'inspiration pour un compositeur américain, à condition qu'il en comprenne l'affinité avec le trésor de la mythologie indienne. Là est son origine, et c'est avec de plus fraîches couleurs seulement qu'elle dépeint « le grand mystère », l'éternelle merveille des phénomènes de la nature et de la vie, et c'est à cette source rafraîchissante que nous ramène la vie américaine, loin de tous les artifices et procédés qui ont envahi la civilisation européenne.

5° La musique américaine de l'avenir pourrait fort bien se passer de la connaissance de la musique indienne ; c'est même une chose inévitable, mais nullement obligatoire. C'est dans l'esprit du compositeur, et non dans la musique indienne que se trouve le secret de l'art américain : mais elle pourra l'aider à atteindre son but.

6° Tel un voyageur qui s'appuie sur son bâton pour arriver au sommet d'une montagne, tel le musicien trouvera un secours dans la connaissance de la musique indienne. Les mélodies indiennes telles que le *Chant du Chef, Ichibuzzhi,* ou le *Chant du Tonnerre des Inketunga* pourront éveiller chez un musicien ou un amateur qui s'est bercé jusque-là par des airs de piano, le sentiment d'une puissance et d'une expression musicales, dignes de la saine majesté, de la poésie hardie de notre pays.

7° La musique indienne peut simplement servir à l'étude de motifs et de rythmes caractéristiques, ou fournir des thèmes entiers selon les cas. Plus grand sera le compositeur, plus il pourra user de ces ces trésors à l'occasion, et mieux il saura les traiter.

8° Il y aura donc deux systèmes de développement pour la musique suggérée par la vie indienne. Dans le premier cas, on emploiera les thèmes indiens eux-mêmes ; dans le second ce sera le monde infini des mythes indiens qui fera naître l'inspiration. (Les mythes — la quintessence de la vie poétique et du sentiment chez toutes les races primitives !)

9° Certainement la vie indienne nous touche, car la vérité et la beauté de sa mythologie, de sa philosophie et de sa psychologie sont universelles et le moment est opportun de revivifier l'art à sa source.

Il est un fait probant : aucun de ceux qui ont entrevu seulement le secret de la vie indienne n'a jamais posé une seconde fois cette question : Qu'avons-nous à faire avec les Indiens.

Pour revenir à la huitième réponse, cette musique ne sera pas, à proprement parler, de la musique indienne (quoique jamais elle n'eût pris naissance si elle n'avait été inspirée par la vie indienne). Si ce n'était un peu pédant, on pourait l'appeler : musique née de l'esprit indien. Car nous ne parlons pas de cette anomalie : la conception de l'âme indienne au point de vue des Anglo-Saxons, des Allemands ou des Latins, mais d'une chose très différente : d'œuvres nées d'une connaissance apfondie de la conception indienne du monde. Et l'universelle humanité de cette conception est telle qu'en la connaissant nous arrivons à mieux nous connaître nous-mêmes.

Quel que soit le détail, quelle que soit la partie spéciale du problème musical qui nous occupe aujourd'hui, arrêtons-nous un moment et regardons plus loin, pour ne pas perdre le sens, la proportion que devront garder les parties par rapport à l'ensemble de l'œuvre future.

Donc, déclarons-le une fois pour toutes : quel que soit le but immédiat du travail de tel ou tel moment, c'est la musique universelle qu'il nous faut, la musique dont l'appel sera entendu des hommes dans le monde entier. Mais l'universel ne peut être atteint que par le particulier. Ce n'est qu'en donnant une signification vitale à ce travail particulier que nous le rendrons universel : c'est-à-dire intéressant, précieux, capable de donner la vie à l'humanité, maintenant et toujours. Et si cette œuvre du jour est en parfait accord avec l'esprit indien, si sa fidélité artistique réclame l'estime, alors notre dévouement à cette œuvre particulière amènera des résultats universels. Si donc nous pouvons saisir les moments caractéristiques de la vie que nous voulons peindre et trouvons dans ces moments mêmes l'expression héroïque de notre propre idéal de courage, beauté, liberté, optimisme, et réussissons à le rendre saisissable aux autres hommes, nous aurons créé une œuvre dont le sens et la

portée seront universelles. Et peu importe le nom de la race qui a vécu cette vie.

Si la grande âme de la race indienne, qui s'est développée à l'écart du reste de l'univers, doit revivre et fleurir dans la conscience ds races vivantes, pourquoi déplorer que ce ne soit pas l'âme d'une autre race, une race anonyme qui, comme telle, n'excitera plus la colère des Philistins ? Devons-nous, pour ne pas offenser certains personnages, mettre les statues de Lincoln sur de nouveaux socles dédiés « à la mémoire de l'héroïsme abstrait » ? Sinon, pouquoi refuserions-nous aux Metacomet ou aux Inketunga le tribut qu'ils nous apportent, même si la tâche d'exprimer ce qu'ils ont vécu et accompli retombe sur d'autres ? Il est évident qu'il faudra avant tout nous assurer que leur œuvre a de la valeur, qu'elle a un sens vivant pour les générations nouvelles.

Comme preuve que ces fantaisies, anomalies ou superstitions qui doivent à un certain degré s'allier à toute vie, sauvage ou civilisée, ne peuvent être imposées de force aux réalités de la vie moderne, nous renvoyons les critiques incrédules aux articles de foi un et deux. Car là seulement où la vie indienne et la vie américaine se rejoindront dans le temple de l'universel, l'art vivant pourra naître et nous ne pouvons imaginer encore la portée de cette rencontre. Nous traçons seulement le plan des œuvres futures.

Non, il n'est pas question d'une adaptation minutieuse ; toute œuvre ainsi conçue serait vouée à la mort. Que le compositeur se tienne sur les falaises qui dominent le Mississipi, que de là il se demande à lui, l'intrus, ce qu'ont senti ceux qui depuis des générations se sont transmis ce pays merveilleux et sa liberté ; qu'il étudie et qu'il apprenne ce qu'ils ont senti et chanté... Alors qu'il regarde en lui-même... et qu'il chante. Qu'il boive jusqu'à la lie la coupe de l'inspiration, jusqu'à ce que son âme soit secouée par la vision de splendeurs inimaginables, par la mêlée d'émotions passées et présentes. Qui alors se préoccupera de savoir si son chant est indien ou américain ? Toute la vie humaine peut revivre dans un pareil chant.

ARTHUR FARWELL.



Ces paroles généreuses seront comprises sans aucun commentaire. Cependant je ne puis m'empêcher d'y ajouter quelques réflexions. M. Arthur Farwel la évoqué l'avenir, il n'a pas dit les résultats obtenus dès aujourd'hui, et surtout il n'a rien dit de lui-même. C'est une omission que j'ai à cœur de réparer.

Le *Wa-Wan* est une cérémonie grave et touchante, dont le rite essentiel est la remise des calumets de paix : ainsi se conclut, entre deux tribus ou deux clans, une alliance sacrée, aux liens aussi solides que ceux de l'hospitalité antique, aussi étroits que ceux de la famille, car le porteur du symbole pacifique prend le nom de père, et celui qui l'accepte est son fils. C'est une relation de ce genre que M Farwell a voulu établir entre la vieille tradition indienne et l'art tout nouveau, incertain encore, de l'Amérique moderne ; et il a très justement donné le nom de *Wa Wan Press* à l'édition coopérative qui publie les œuvres inspirées par cette pensée (1).

Chassés de réserve en réserve, parqués, surveillés, convertis, les Indiens ne peuvent résister à la civilisation qui les extermine ou les absorbe. Mais ils laissent un trésor qui ne doit pas être abandonné. Formée par les siècles de vie guerrière, leur âme doit leur survivre : n'est-ce pas d'ailleurs l'âme du pays même où ils ont vécu, de cette Amérique dont nous ne connaissons en Euıope que les villes, New-York, Chicago, San Francisco, tout au plus le prodigieux Niagara, non la nature sauvage et magnifique ? Or l'image de cette âme, ce sont les chants, les danses, les invocations qui nous retracent sa vie. Il faut recueillir ces précieux vestiges, les aimer, les respirer longuement, s'en pénétrer, et l'œuvre qui naîtra sous leurs auspices, se rattachera comme eux au passé elle sera fille du sol, elle aussi, héritière de la tradition ; le travail obscuı des générations ensevelies donnera en elle sa fleur glorieuse.

Faire à l'Amérique une musique nationale, et par là humaine, tel est le but. M. Farwell entreprend, à quarante ans de distance, ce qu'ont voulu Grieg pour les pays scandinaves, Smetana pour sa petite patrie tchèque, le groupe des Cinq pour la Russie. Je crois qu'il a suffisamment répondu à l'objection qu'on lui a faite en Amérique : qu'y a-t-il de commun entre les Indiens et nous ? La race compte peu, en regard du climat et de l'éduca-

(1) Nous donnons en nos annonces un extrait du catalogue de la *Wa-Wan-Press*.

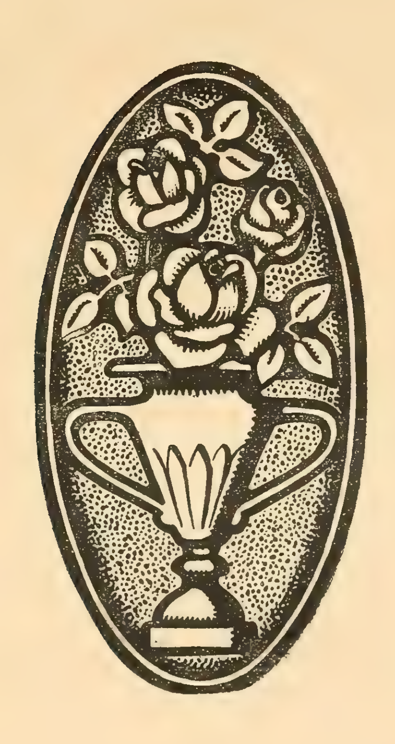
tion ; n'a-t-on pas remarqué qu'après deux siècles seulement, le ciel du pays étant resté le même, les émigrés d'Amérique prenaient la ressemblance des Sioux et des Cherokees ? Et surtout sa musique répond pour lui.

Il paraît étrange à beaucoup de musiciens, à ceux surtout qui ont mûri sur les bancs de l'école ou y manient encore la férule, que nous puissions chercher des leçons chez des primitifs qui ne jouissent pas comme nous des bienfaits de la civilisation, du contrepoint et de la fugue. Et cependant la musique meurt si on l'enferme dans la prison des classes. Il faut qu'elle écoute toujours les voix de la nature, dont elle n'est que l'interprète auprès de nous. Tel peuple dénué de culture peut, par là même, entendre ces voix mieux que nous, autrement tout au moins : nous apprendre des sonorités neuves, des accents inconnus, des nuances que nous n'aurions pas discernées. Sans abdiquer pour cela les prérogatives de notre science, les facilités de nos instruments, il s'agit pour nous de restituer, avec les moyens dont nous disposons, les sensations qui nous auront été révélées. De quel secours peut être, à un musicien bien doué, une pareille consultation, c'est ce que montre l'exemple de Grieg, ou de Rimski-Korsakof, et plus encore, peut-être, celui de M. Arthur Farwell. Ses amis les Indiens l'ont délivré de cette obsession de l'oratorio à la Mendelssohn qui a paralysé jusqu'à ce jour tous les compositeurs de race Anglo-saxonne ; ils ont mis sa musique en possession de mélodies souverainement dignes, de rythmes forts ; et ils l'ont induit à rechercher, pour imiter les sons de leurs tambours et le concert de leurs voix grondantes, des harmonies pittoresques, d'un charme imprévu. Il s'est enfin approprié l'esprit même de ces races héroïques et contemplatives, qui ignorent à la fois la peur et le sourire. Le rituel du *Wa Wan*, la danse de guerre des Navajo, le chant des Omahas, *Chevaux pawnee*, transportés par lui sur le piano, sont devenus une large et courageuse musique : vibrante de fiers accords, puissante en ses mouvements impétueux, franche d'une loyauté chevaleresque ; gravement pensive aux mystères de la forêt, de la nuit, de la plaine immense où fument les villages, des vents qui manifestent les esprits. Je ne dirai certes pas que ce sont là des sentiments inconnus aux citoyens des Etats-Unis ; mais la vie moderne, de ce côté de l'Atlantique comme de l'autre, ne leur accorde que peu d'occasions de se manifester :

il était donc à craindre qu'on ne finît par les oublier. La musique de M. Farwell en est illuminée. Son œuvre est souvent belle ; elle est toujours bonne.

Ses efforts ne sont pas isolés. Qu'il me pardonne cependant si je n'ai parlé que de lui. Sa modestie rendait ce soin nécessaire. Quant aux autres membres de cette pléiade, il saura mieux que moi les recommander à notre admiration,

LOUIS LALOY.





FRANZ LISZT

ETUDE MUSICO-PSYCHOLOGIQUE (1)

IV



C'ÉTAIENT les après-midi des mardis que le « roi des pianistes » voulait bien consacrer à nos leçons ; nous les prenions en commun et elles eurent lieu tour à tour chez l'un de nous, ses élèves, mais le plus souvent cependant chez Sgambati, qui demeurait dans une rue centrale, et que Liszt affectionnait particulièrement.

D'après ce qui précède, on peut s'imaginer l'émotion avec laquelle je me rendis à la première de ces réunions musicales. Pouvoir profiter de l'enseignement d'un Liszt, était à mes yeux une espèce de consécration de mon savoir déjà, qui me remplissait à la fois d'orgueil et de crainte, car si elle était un honneur dont peu de pianistes avaient la chance de pouvoir se vanter, elle impliquait aussi le devoir de s'en montrer digne. Or, j'avais contre moi, au point de vue de la virtuosité, un mécanisme tardivement développé, et un manque d'aplomb devant le public qui en est le résultat inévitable

Malheureusement Liszt n'avait pas la patience de diriger les études d'un jeune homme. S'il ne se ménageait pas, quand il s'agissait de nous faire sentir les beautés d'une œuvre, puisqu'il

(1) Suite. Voir le numéro du 15 septembre,

nous jouait sans se faire prier tous les morceaux que nous préparions, et certes, ces auditions étaient on ne peut plus instructives, — il se montrait absolument indifférent au sujet du choix de ces morceaux, (dans les siens, il faisait des coupures ou des variantes, si le jeu de l'élève l'exigeait), et de la manière dont nous les exécutions. En un mot, il nous traitait avec trop d'indulgence, — plutôt en confrère, qu'en professeur. Cette méthode quelque peu débonnaire, était d'ailleurs celle de Moscheles aussi, tandis que si Hans de Bülow a donné des ordres formels, il a su en expliquer les raisons, en disséquant ingénieusement les compositions et en indiquant la meilleure manière de les faire valoir. Aussi ses commentaires concernant les sonates de Beethoven restent-ils ineffaçablement gravés dans mon souvenir !

En opposition à son rationalisme absolu, qui ne le préservait pas cependant de la contagion des sophismes wagnériens (1), Liszt érigeait en principe, selon la théorie romantique, l'omnipotence de la fantaisie. « Ce n'est pas sur le papier qu'il faut juger une œuvre musicale, mais dans l'air, dans son effet ! » — nous déclara-t-il un jour, en me déconcertant complétement. Car si c'est soustraire le compositeur à la tyrannie d'un Zoïle pédant, c'est aussi le soustraire à tout contrôle en lui permettant de devenir un tyran à son tour, en lui livrant sans condition la sensibilité et la mentalité de l'auditeur. Quoi de plus tyrannique par exemple que le système des *leit-motiv* : il plaît au compositeur de désigner par un groupe de notes tel personnage ou tel objet, voir même un concept, et il faut que l'auditeur consente à accepter cette désignation. Mais on ripostera que ce groupe de notes est synthétique et peut d'autant mieux rendre le caractère d'un personnage, objet ou concept qu'il est permis de lui faire subir des transformations, correspondantes aux situations diverses dans lesquelles se trouvent ceux-ci ou auxquelles ils se rapportent. Or, pour comprendre le peu de sérieux de

(1) Il ne sera pas inutile de raconter ici le fait suivant qui caractérise mieux que n'importe quelle explication, l'état d'âme de cet apôtre on ne peut plus autorisé et désintéressé du wagnérisme. Un soir je l'ai entraîné pour entendre *Don Juan* à l'Opéra Royal de Berlin, car Harriers-Wippern, l'une des étoiles du théâtre en 1863, dont le cousin était mon ami, y abordait le rôle de Donna Anna la première fois. Cet ouvrage sublime nous impressionna tellement que pour nous soustraire à son charme irrésistible, qu'un wagnérien patenté ne doit pas admettre, Hans de Bülow nous fit quitter le théâtre après la scène du bal ! Mozart nous mit ainsi en fuite comme l'encens le diable !

cette manière de synthétiser, il suffit de se rappeler qu'elle n'est employée dans la littérature et l'art graphique que quand il s'agit de farces ou de caricatures : on n'a qu'à donner dans la bouche de quelque figure comique une phrase typique qu'elle répète à chaque instant, ou on n'a qu'à ajouter, dans une série d'illustrations, à la silhouette d'un personnage un trait allégorique avec persistance, et l'effet joyeux, — évidemment d'un ordre inféreur, — est immanquable.

En 1864, devant le piano de Sgambati et au milieu de mes condisciples, je n'aurais pas su formuler ces objections. Mais l'assertion du « roi des pianistes » ne me semblait pas être moins une hérésie ; car Mosonyi m'avait recommandé, au contraire, l'analyse harmonique, rythmique de toute composition, — il m'avait fait remarquer entr'autres, tout wagnérien qu'il était, l'indigence harmonique d'une pédale dans l'ouverture de *Tannhaüser*, — et l'enseignement d'un Maurice Hauptmann ou d'un Hans de Bülow avait singulièrement aiguisé mon scalpel de critique.

Il s'attaqua alors, à mon insu, au piédestal de mon idéal aussi ! Et d'autant plus efficacement encore que mon patriotisme exalté lui préparait secrètement le terrain pour son activité destructrice.

J'ai été d'abord très péniblement affecté en apprenant de Liszt qu'il n'avait aucune souvenance de l'ode à lui adressée par Vôrôsmarty, le poète de la Renaissance hongroise, à cause de laquelle j'avais été attiré vers lui dès mon enfance, comme je l'ai dit plus haut. Je m'empressai donc de la traduire en allemand, mais quoiqu'il ait été très touché de cette attention, il ne se montra pas aussi enthousiasmé que j'aurais voulu qu'il fût. Car abstraction faite de la perfection de ses expressions, que ma traduction rudimentaire n'avait pas probablement bien rendue, cette ode est incomparable au point de vue du souffle poétique, de l'élévation des idées et de son mouvement soutenu. Cet oubli et cette froideur me firent douloureusement comprendre que le génie de la race magyare lui était étranger.

Plus cuisante était encore la peine que me fit la lecture de son livre sur les Bohémiens. Ce fut la princesse de Wittgenstein qui me prêta le volume en me priant de lui faire connaître l'impression qu'il aura produite sur moi. Elle me reçut à cet effet, un soir, en-tête à-tête, et elle m'enjoignit de lui avouer franche-

ment mon opinion. Alors, je lui dis sans ambages que les déductions de l'auteur étaient tout à fait erronées, et qu'il avait eu tort de publier un ouvrage anti-hongrois dans un moment où la Hongrie avait à lutter contre des ennemis qui visaient son anéantissement. A mon grand étonnement, elle ne mit en avant aucun argument pour défendre les idées de son ami, et elle ajouta même que : « Je serais heureuse si vous écriviez contre nous, car vous êtes des nôtres ! »

J'ai pris alors cet emploi du pluriel pour un terme d'affection seulement, dont elle se servait afin de démontrer qu'elle s'identifiait avec le « roi des pianistes », comme s'identifient le mari et la femme. Mais en réalité ce malencontreux livre est vraiment le fruit de la collaboration de la princesse et de Liszt, car il est écrit avec une prolixité toute féminine, qu'on ne rencontre nulle part dans la correspondance personnelle de ce dernier. D'ailleurs la princesse a laissé une quantité d'ouvrages, soit imprimés, soit en manuscrits, qui traitent à vrai dire des questions théologiques, mais qui ne prouvent pas moins qu'elle était toujours tourmentée par le prurit d'écrire.

Avant de relater le troisième conflit patriotique que j'eus quelque temps après avec le « roi des pianistes », il faut que je signale l'intimité croissante qui s'établissait entre nous par suite de l'empressement bien naturel avec lequel j'ai mis à son service ma plume de copiste. Mosonyi ayant beaucoup tenu à ce que mes devoirs soient très lisibles, et m'ayant imposé en outre la copie d'un *quatuor* d'Haydn et d'un *Concerto* pour le piano de Mozart, je m'étais habitué à une certaine régularité dans mes écrits musicaux qui frappa tellement Liszt, qu'il me donna à copier sa transcription orchestrale de l'hymne polonais : *Boznie polske*.

Cette composition a cela de particulier, que, ayant été écrite pendant l'insurrection polonaise de 1863, — évidemment pour faire plaisir à la princesse, — l'auteur la termine de deux manières différentes : l'une des péroraisons y est triomphale, pour glorifier la victoire éventuelle des insurgés, — et l'autre au contraire, mélancolique, pour exprimer les sympathies du monde civilisé en cas de leur défaite !

En guise de récompense, Liszt me fit cadeau du manuscrit original de l'ouvrage, que je donnai en 1869 au jeune, mais déjà maître Saint-Saëns, sachant combien il admirait le « roi

des pianistes », et voulant lui témoigner ma gratitude pour l'accueil aimable que je recevais dans la maison de sa bonne mère. Il l'offrit plus tard à son tour au musée de la ville de Dieppe, si je ne me trompe pas.

En dehors de cette partition, d'ailleurs bien incolore, j'ai copié encore la transcription pour quatre mains d'une paraphrase orchestrale de la *Marche de Rakoczy*. Elle est tout à fait différente de celle qui figure dans la série des *Rhapsodies*, et si elle n'a pas la fougue que Berlioz a su mettre dans sa *Bataille-coda*, elle est écrite avec assez de soin pour lui donner une valeur musicale intrinsèque, quoique le trio y soit traité trop en pastorale aussi.

Sans vouloir propager la superstition, je dois mentionner ici le fait que j'ai reçu de Liszt après la copie du premier de ces morceaux, un grattoir à manche d'ivoire. Il m'a été donné en présence de la princesse, qui en sa qualité de Polonaise ne pouvait pas manquer de remarquer que le don d'un objet tranchant ou piquant détruit l'amitié. Il a fallu donc que je donne un *bajocco* (un sou) au « roi des pianistes » et qu'il l'accepte. Cérémonie ridicule qui n'a pas empêché d'arriver ce qui est arrivé ensuite ! Du reste, il m'a donné un « mac-farlane » aussi qu'il venait de faire faire à Paris, en voyant un soir que j'étais assez maladroit pour mettre tout seul mon pardessus. « Comme cela, vous ne serez pas à la merci des domestiques, qui ne viennent pas toujours pour vous aider » me dit-il avec une sollicitude vraiment paternelle.

Il n'en montrait pas moins, en s'occupant du choix de mes fréquentations. D'abord il m'a présenté dans toutes les maisons où il allait souvent : chez le prince Alexandre Czartorisky, dont la femme, la princesse Marceline, était une élève remarquable de Chopin ; chez le baron Meyendorf, le chargé d'affaires de Russie, qui, quoique protestant, comptait un pape parmi ses ancêtres médiévaux; chez le prince de Chimay, secrétaire à la légation de Belgique, et violoniste amateur d'un rare talent ; chez Monseigneur Nardi, auditeur de la Rota, dans la maison de qui il avait un pied-à-terre à Rome, à la *Bocca di Leone* ; chez la baronne de Pokorny, une Irlandaise très protégée par le cardinal Antonelli ; chez Mme Schwarz, romancière allemande qui écrivait sous le nom de *Melena* ; chez Romaco, le peintre autrichien ; chez Ramaciotti, un violonniste amateur

aussi, qui donnait des matinées musicales très recherchées où j'ai fait la connaissance de mon illustre ami Carolus Duran, alors pensionnaire de la ville de Lille. Grâce à la recommandation de Liszt j'ai été admis au *Cercle des artistes allemands* », dans les locaux duquel a eu lieu mon concert à la fin de la saison. En revanche, j'ai cru qu'il était de mon devoir de lui présenter toutes les personnes qui m'avaient exprimé le désir de le connaître, et notamment mes compatriotes, de passage à Rome (1).

Je dois remarquer ici que Liszt n'était pas difficile dans le choix de son entourage, dès qu'il savait le flatter. Ce fut ainsi qu'il se laissa envahir à ce moment par un Berlinois tellement insupportable que, ayant été battu par les employés de son hôtel devant les locataires réunis, il ne trouva personne parmi ceux-ci pour déposer en sa faveur au commissariat de police. Mais il envoyait à chaque instant des coups d'encensoir, et il avait le moyen de donner des dîners et de faire faire des promenades, — séductions auxquelles le « roi des pianistes » résistait mollement. Aussi puis-je prétendre qu'il a dû avoir pour moi une sympathie très enracinée, car si déjà je ne voulais, ni pouvais suivre l'exemple de cet insolent et riche Prussien, il a fallu me mettre au surplus en opposition ouverte avec mon maître

(1) Inoubliable est pour moi l'incident qui a eu lieu lors de la présentation de l'excellente Miss Masters, de qui j'ai parlé dans le chapître précédent. Je l'ai conduite à Monte-Mario où c'est avec son amabilité coutumière que Liszt l'a reçue. A peine étions-nous arrivés et déjà on annonça la visite d'un prélat romain accompagné de son chapelain. Pour divertir ses hôtes d'essence si différente, le « roi des pianistes » leur proposa alors de faire un tour au jardin. Celui de Monte-Mario méritait d'autant plus d'être vu, qu'on y jouit du panorama de Rome. Ayant à son bras la corpulente et majestueuse Anglaise, le maître de la maison nous montra le chemin, et les deux ecclésiastiques et moi, nous le suivîmes en nous délectant du spectacle de « la ville éternelle », qui était à nos pieds, s'étendant vers le Sud-Ouest. Pour se montrer tout à fait galant, Liszt offrit une rose à sa trop heureuse compagne. En cueillant la fleur il marcha par mégarde sur la robe de cette dernière, en faisant sauter l'agrafe qui la retenait. Elle se mit donc à choir en découvrant la crinoline énorme, — et par bonheur couverte, — de la vénérable miss, qui ne s'aperçut du désastre que quand la jupe était déjà entièrement par terre, en l'empêchant d'avancer et en lui donnant l'aspect — toute proportion gardée, — d'une Vénus sortant des ondes ! Liszt la lâcha tout étonné et le Monsignore et moi nous les regardâmes joyeusement ébaubis. « Mais venez donc, Bertha, pour aider Miss ! » — s'écria à la fin le « roi des pianistes » à moitié en riant, et à moitié courroucé. Et je fus obligé de faire le service d'une femme de chambre sous les yeux des trois hommes qui nous entouraient, en faisant tous leurs efforts pour ne pas éclater de rire. Heureusement nous étions tout près de la porte de sortie, où attendait le coupé de Miss Masters. Une fois installée dans la voiture, elle ne pensait plus qu'au bonheur de posséder une rose, cueillie par Liszt, et qui plus est, dans son intention !

au sujet des affaires hongroises, à cette époque non réglées encore.

Liszt était sous ce rapport évidemment non seulement très mal renseigné, parce que, ne sachant pas le hongrois, il ne connaissait la situation que des journaux étrangers, mais très mal disposé aussi parce qu'il devait en vouloir involontairement à ses compatriotes à cause de l'attaque terrible que Henry Heine avait dirigée contre lui à propos de la guerre constitutionnelle de 1848 et 1849. *En octobre de* 1849 est le titre de cette incomparable satire dans laquelle le poète allemand exhale ses peines patriotiques le lendemain du centenaire de Gœthe, fêté pompeusement à Weimar, avec le concours du « roi des pianistes ». Il l'y nargue d'avoir laissé son sabre dans le tiroir, pendant que les Hongrois succombaient sur les champs de bataille, et il lui fait tenir des paroles ridicules adressées à ses petits enfants, dans lesquelles il a l'air de se vanter de ce qu'il aurait dû faire et qu'il n'a pas fait !

En ajoutant à cette correction, reçue devant le monde tout entier, les cris d'indignation que la presse hongroise a poussés lors de la publication de son livre, niant l'existence de la musique hongroise, on comprendra l'aversion que pouvait ressentir Liszt contre les aspirations nationales de ses compatriotes. J'en avais toujours la certitude et dans mon désir de pouvoir l'approcher, l'espoir de le gagner quand même à la cause hongroise, entrait pour une part considérable. Après avoir vu se transformer Michel Brand en Mosonyi, je pouvais croire à la conversion du « roi des pianistes » — chef de l'école néo-allemande, — en fondateur de l'école hongroise !

Ayant conçu un projet semblable, je cherchais toutes les occasions pour lui inculquer des sentiments patriotiques. Tâche qui était évidemment au-dessus des forces d'un jeune homme de vingt et un ans, n'ayant ni l'expérience, ni l'habileté requises pour mener à bonne fin une entreprise aussi considérable. Elle aurait exigé beaucoup de patience et à l'âge que j'avais, on est persuadé au contraire, que tout ce qui arrive est définitif et irrévocable. Telle est l'excuse de mon intransigeance à cet égard, dans le conflit qui a éclaté tout à coup entre Liszt et moi à propos de la politique hongroise.

Le jour de la saint Sylvestre, je me suis rendu à Monte-Mario pour lui souhaiter la bonne année. Il me reçut le plus affectueu-

sement possible et il consentit à revenir à Rome dans ma voiture, pour faire ses visites du jour de l'an. A mi-chemin je lui demandai où fallait-il le conduire ?

« A l'ambassade d'Autriche, chez le baron Bach ! » fut sa réponse.

Or, il faut savoir que c'était le personnage qui représentait pendant dix ans, à la tête du gouvernement autrichien, les tendances les plus antimagyares et qui, après avoir supprimé la constitution hongroise et mis la main sur l'intégrité de la Hongrie, travaillait ouvertement à l'anéantissement de la race magyare ! La guerre d'Italie de 1859 ayant démontré l'inanité de son système, François-Joseph lui retira sa confiance et lui donna l'ambassade auprès du Saint-Siège comme fiche de consolation. Aux yeux des Hongrois, il était l'incarnation de l'absolutisme pangermaniste et dans mon enfance il n'y avait pas de jour où je n'aie entendu le maudire par mon père.

— Mais vous ne savez donc pas qu'il a fait assassiner le comte Széchenyi ! lui criai-je plutôt que je ne lui dis sur le ton de la plus profonde indignation. Effectivement, on attribuait le suicide du « plus grands des Magyars » survenu dans une maison de santé de Dôbling, près de Vienne, à la malveillance, en raison du pamphlet qu'il avait écrit contre le baron Bach.

— « Je ne tolérerai pas que vous parliez de lui comme cela ! C'est un de mes amis ! » riposta alors Liszt, non moins ému !

La foudre, tombant à mes pieds ne m'aurait pas bouleversé davantage que cette exclamation partie du cœur. Lui, mon idéal, serait l'ami de l'individu que je haïssais le plus au monde ? Il se pourrait donc que son livre soit inspiré par l'ennemi le plus acharné de mon pays, qu'il soit écrit pour lui être agréable, pour servir ses dessins les plus hostiles à la race hongroise !

Le premier moment de ma douloureuse stupeur passé, je réfléchis cependant que l'heure et l'endroit n'étaient pas propices pour vider une question aussi grave. M'étant promis de revenir à la charge le plus tôt possible, je lui demandai alors, après un long silence, s'il pouvait me recevoir le jour de l'an ? Il me répondit qu'il allait rester à Rome et qu'il serait à la maison, chez Monseigneur Nardi, pendant toute la matinée. Ce furent les seules paroles que nous échangeâmes avant d'arriver au *Palazzo di Venezia* où se trouvait l'ambassade d'Autriche.

Cependant je ne désespérais pas encore. Il me semblait qu'en

entendant les arguments de mon patriotisme, il serait forcé de revenir à des meilleurs sentiments (1). Encouragé par cet espoir, j'abordai la discussion de l'incident de la veille, pendant la visite annoncée, aussitôt après avoir renouvelé mes félicitations. Mais Liszt m'arrêta irrité et me déclara franchement, qu'il ne comprenait pas où voulaient en venir les Hongrois ? En constatant son obstination, je ne puis m'empêcher de pleurer, mais je lui demandai en même temps pardon de lui faire une scène pareille. Or, ma détresse ne le désarma pas, et pour terminer, il ajouta qu'au fond tout cela n'étaient que « des bêtises. »

Je sortis de chez lui tout affolé ! Après avoir erré dans les rues pendant un certain temps sans savoir où j'allais? finalement je me suis réfugié dans une des églises qui bordent la *Piazza del Popolo*, et là, j'ai pris la résolution que, si, n'ayant pas assez d'argent pour m'en aller sur le champ, j'ajourne pour le moment mon départ de Rome, je ne saisirai pas moins la première occasion pour fuir celui qui méconnaît à ce point la légitimité et la loyauté des revendications hongroises et qui ne pourra conséquemment jamais remplir le rôle que je lui avais destiné !

Le pauvre « roi des pianistes » ne devait pas avoir la moindre idée de la tempête qui faisait ses ravages sous mon crâne ! Il pensait probablement que mon attitude étrange était l'effet d'une crise de nerfs. Aussi me reçut-il la fois suivante comme d'habitude, tandis que moi, j'avais déjà écrit à mon père que je ne pouvais plus rester, qu'il valait mieux que je m'en retourne à Paris ! Et dans sa bonté infinie à quoi n'aurait-il pas consenti pour satisfaire mes caprices ?

Cependant il n'est pas démontré qu'il n'y avait plus rien à tenter au sujet de la conversion politique de Liszt. D'autant plus que par suite de l'invitation qu'il avait reçue du Conservatoire de Pesth pour assister aux fêtes, devant avoir lieu en août 1865, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, et pendant lesquelles on devait exécuter la première fois son oratorio : *Sainte Elisabeth,* il avait maintenant réellement

(1) En le quittant je me suis rendu à l'église des Jésuites où devait venir Pie IX. On m'affirmait d'ailleurs que le meilleur orgue de Rome était là. Malheureusement pour saluer l'entrée solennelle du Pape, l'organiste joua l'air du ténor de *Martha !* C'est probablement contre des abus pareils que Pie X a voulu sévir dans son fameux *motu proprio.*

besoin d'un Hongrois de mon espèce, pouvant servir de trait d'union entre lui et le monde pesthois. Mais le charme était rompu, et la séparation matérielle ne pouvait manquer de suivre la séparation morale !

V

Si, après avoir raconté avec la plus grande sincérité et exactitude les rapports qui existaient entre Liszt et moi à la veille de son entrée dans les Ordres-Mineurs, maintenant je me mets à étudier les causes qui avaient pu l'y déterminer, — je dois avouer d'abord que jusqu'ici je n'envisageais ce fait que comme une émanation de sa propre volonté. Partant de là, il m'était impossible de l'excuser. Car dans ce cas il ne pouvait être expliqué que par un besoin de vouloir se singulariser, attirer l'attention du monde sur sa personne, — moyen tout à fait indigne de sa situation d'artiste renommé, — ou par le désir de se soustraire au devoir que lui imposait sa longue liaison universellement connue et acceptée avec la princesse de Wittgenstein, après la mort du prince. Quant à croire que sa prise d'habit avait pour motif une recrudescence de ses sentiments religieux, c'était pour moi une chose impossible dès le commencement, comme on va le voir par la suite, sans parler même de sa conduite ultérieure, peu conforme aux prescriptions des lois canoniques...

Ce jugement sévère était celui de l'opinion publique contemporaine aussi. On reçut la nouvelle de l'événement partout avec une assez malveillante ironie, soit au point de vue du libéralisme, qui n'y voyait qu'un succès de la bigoterie, soit au point de vue de l'art, à l'égard duquel il avait l'air d'une désertion. En ce qui concerne l'abandon de la princesse de Wittgenstein, qui en était la conséquence forcée, personne ne s'en occupait, les hommes étant habitués à ces sortes de dénouements, dans les liaisons semblables.

Moi, il me choquait le plus, au contraire, dans toute cette affaire parce qu'il faisait douter des sentiments chevaleresques du « roi des pianistes ». En pensant à lui, je lui en faisais mentalement toujours des reproches, sans me demander s'il était équitable de l'en rendre exclusivement responsable ? Cette

question, je ne me la suis posée sérieusement qu'en écrivant ces lignes, — j'y fais déjà allusion cependant dans l'article hongrois que je viens de faire paraître dans le *Vasàrnapi Ujsàg*, — et grâce à Dieu, une fois posée, je ne puis y répondre qu'en affirmant hautement que ce fut certainement la princesse qui imposa au « roi des pianistes » son équipée regrettable, pour lever les scrupules aristocratiques de sa famille, qui n'aurait considéré son mariage avec Liszt que comme une mésalliance ! Il s'ensuit que je m'empresse de rétracter tout ce que j'ai écrit de désobligeant dans ce sens-là, — notamment dans l'article « Franz Liszt » paru dans la *Nouvelle Revue* du 15 septembre 1897, — et en convenant de mon erreur, je prie de l'attribuer à mon animosité patriotique plus haut mentionnée, qui, en sa qualité de passion, m'avait complètement faussé le jugement.

Pour mon excuse et pour ma justification, je reprends le récit fidèle des événements, se rapportant directement à « Elle et Lui » et indirectement à la prise d'habit.

D'abord il faut dire qu'étant arrivé un jour à l'improviste chez Liszt, j'y ai trouvé la princesse qui ne se privait pas de s'y montrer très à l'aise. Elle le câlinait comme une femme a le droit de câliner son mari en présence d'un tiers. Quand je lui ai raconté que j'avais vu la veille dans la soirée d'un docteur une princesse allemande, elle a dit en riant :

« Elle va chez son docteur comme je viens chez le mien ! » Car Liszt était comme on le sait, docteur en musique de l'Université de Iéna. Il ne parut pas goûter cette plaisanterie et il resta silencieux. Et cette faute de tact m'indisposa tellement contre la princesse, pour qui je n'avais eu d'ailleurs jamais beaucoup de sympathie, que je ne retournai plus chez elle et je ne la revis plus pendant mon séjour à Rome. C'était de ma part indubitablement une inconvenance aussi, que je regrette d'autant plus d'avoir commise qu'en l'ayant fréquentée, j'aurais pu assurément mieux connaître le vrai rôle qu'elle a joué dans les péripéties de l'imbroglio qui a provoqué d'une part la cessation du « faux ménage » Liszt-Wittgenstein, et de l'autre l'entrée dans les Ordres-Mineurs du « roi des pianistes. »

Et qu'elle en a joué un, la scène suivante le prouve à l'envi. Un mardi soir du mois de février, après la leçon, je proposai à Liszt de l'accompagner, car il faisait déjà un temps assez agréable

pour marcher à pied. Non seulement il accepta volontiers mon offre, mais il m'invita même à diner. Nous entrâmes donc dans le meilleur restaurant de Rome. Comme il prenait ses repas ordinairement chez la princesse, ce fait était déjà en lui-même assez surprenant. Or, ma surprise ne fit qu'augmenter, quand, pendant le dîner, que nous consommions dans un coin écarté de la salle, il commença à me dire qu'il était très malheureux et je le vis même fondre en larmes. Evidemment cette espèce de crise de nerfs ne pouvait être que la répercussion d'une scène avec la princesse, et le demi-aveu qu'il m'en fit, me donna incontestablement le droit de l'interroger. Malheureusement, j'étais un timide qui, quoique très impressionné, n'osait pas l'exciter aux confidences. Et mon embarras juvénile lui a dû rappeler au contraire, qu'il ne pouvait pas me raconter tout ce qu'il avait sur le cœur. On ne peut pas demander des conseils à un jenne homme de vingt et un ans, quand il s'agit de querelles d'amants, et surtout d'amants de cet âge et de cette condition !

La situation gênante où nous nous trouvions, — lui en hésitant de me tout dire, et moi, craignant d'être indiscret, fut brusquement interrompue par un incident plutôt comique. En fouillant machinalement dans ses poches, Liszt s'aperçut qu'il n'avait pas sur lui assez d'argent. Il a fallu qu'il m'en demande et je n'en avais pas beaucoup non plus. Alors nous nous préoccupions de notre écot à payer, et cette préoccupation nous fit perdre le fil de la conversation.

Ce fut à peu près à la même époque qu'il loua un appartement en quittant son pied-à-terre chez Monseigneur Nardi. Je ne sais pas si c'était déjà un préparatif pour se faire plus indépendant. En tout cas, c'est dans ce nouvel appartement qu'il m'a fait part de son intention d'apprendre le latin. Je l'ai attribuée à un caprice d'artiste profondément religieux, et désireux de comprendre les textes sacrés (1).

(1) Sa sincère dévotion ne lui ferma pas cependant les yeux en face des erreurs de la politique du Saint-Siège. Un soir, à la fin du mois de février, nous nous trouvions chez la princesse Marceline Czartorisky, qui nous fit entendre les fameuses variations en *la*, faussement attribuées à Mozart, quand tout à coup arrive comme une trombe, Monseigneur de Mérode. Il était à la cour pontificale comme on le sait le chef du parti intransigeant, en opposition avec le cardinal Antonelli, le fin diplomate. Pour expliquer sa bruyante apparition, il nous fit part, avec force détails, des troubles qui avaient eu lieu la veille à Turin à propos du départ de

Entre temps je m'occupais de l'organisation de la soirée musicale que je devais donner au mois de mars dans les salons de la « Société des artistes allemands. » Comme je voulais lui donner un caractère très classique et comme je craignais de ne pas avair encore assez de brio pour jouer les morceaux de Liszt, je n'ai fait figurer sur mon programme que le *trio en* ré *mineur* de Schumann et la *sonate en* ut *majeur* (œuvre 53) de Beethoven, ainsi que mon *Palotas*. Le « roi des pianistes ne se formalisa pas de ma maladresse de ne rien jouer de lui, car il savait que dans le monde j'interprétais de préférence ses compositions. Il honora la séance de sa présence et il me fit même à la fin quelques compliments.

Un autre petit effort musical fut la soirée donnée aux zouaves pontificaux dans leur caserne à Frascati, sur l'invitation amicale d'un des leurs, M. Henry Le Chauffe de Kerguenec. Ensuite, c'était à la visite des musées publics, des collections particulières, des églises et des monuments que je consacrais mon temps

J'ajoute que, sous ce rapport, je n'étais nullement préparé à mon séjour de Rome et que mon ignorance ne me nuisait pas cependant, car en me plaçant devant les antiques ou les tableaux des maîtres de la Renaissance sans être prévenu de leur valeur conventionnelle, je les jugeais avec mes propres yeux. Et cette éducation de mon jugement artistique contribua énormément à la transformation de mon goût musical. C'est en visitant le musée Chiaramonte, les stances et les *loggie* de Raphaël, le Panthéon, que je m'aperçus de la vérité que la Beauté augmente avec la croissante simplicité des moyens qui l'expriment. C'est le procédé de la Nature, dont doit se servir l'artiste aussi, n'étant que le prolongement de sa force créatrice. En appliquant ce principe à l'art musical, je devais forcément convenir que le système wagnérien ne s'y conforme nullement. Cette impression fut le principal résultat de mon voyage en Italie ; à mon retour à Paris, elle devint ma conviction, après l'étude de la littérature et de l'art français. Cependant les articles que j'ai publiés en 1866 et 1867 dans *La Presse Musicale* sont assez wagnériens

Victor-Emmanuel, qui était en train de s'installer à Florence, la nouvelle « capitale de l'Italie ». Le fougueux prélat escomptait déjà l'écroulement de la maison de Savoie ! En nous en allant, Liszt m'exprima au contraire l'opinion que rien ne pourrait plus arrêter la marche vers l'unité des Italiens !

encore. Ils sont les derniers échos de mes erreurs de jeunesse dont je n'ai pas honte, en somme, car ils prouvent que c'est en connaissanee de cause que je condamne maintenant les théories de l'école néo-allemande, avec ses subdivisions « véristes », « impressionnistes » et « secessionnistes. »

Après avoir assisté à la Chapelle Sixtine à toutes les cérémonies de la semaine sainte et entendu la musique vocale qu'y exécuta le chœur fameux avec le concours du castrat Moustafa, je me rendis sans méfiance au concert de charité que les amateurs du grand monde donnaient le 20 avril au palais Barberini. Liszt s'y fit entendre dans les variations de la *sonate* à Kreutzer avec le prince de Chimay. C'était une raison péremptoire pour moi d'y assister. Le jeu du « roi des pianistes » ne me plut pas ce soir-là cependant. Je croyais qu'il voulait ménager son princier partenaire. En réalité, il ne devait pas se posséder, car en quittant la salle du concert, il me dit d'une voix mal assurée : « Je m'absente demain pour trois jours, et vous allez entendre du nouveau sur mon compte. » Tout en parlant ainsi, il était déjà sur les premières marches de l'escalier, de façon qu'il m'était impossible de le voir pendant qu'il prononçait cette phrase en français. C'est donc en quelque sorte dans son dos que je l'ai félicité d'avance de ce qu'il allait faire. Car je ne pouvais penser qu'à son mariage avec la princesse et, quoiqu'elle m'ait déplu souverainement, je trouvais tout naturel qu'il donne cette consécration à leur longue liaison. Il me recommanda ensuite de ne rien dire à personne, et déjà je vis notre entretien interrompu par la foule qui descendait derrière nous, ainsi que par les connaissances qui l'abordaient tour à tour.

Ma conviction sur la nature de l'événement annoncé fut telle, que pendant les trois jours d'attente, je n'étais nullement tourmenté par la curiosité. Tout au plus me sentis-je embarrassé de répondre quand on me demandait des nouvelles concernant mon illustre maître !

Le quatrième jour, c'est-à-dire lundi 24 avril, je fus réveillé à six heures du matin par un violent coup de sonnette. En sautant au bas de mon lit, je craignis que ce ne fût un porteur de dépêches, annonçant quelque malheur arrivé à mon père. Quant à Liszt, je n'y pensais pas. Et cependant le visiteur matinal n'était autre que le valet de chambre de la princesse. Il me prévint de la part de sa maîtresse que le « roi des pianistes »

était entré dans les Ordres Mineurs, qu'il logeait au Vatican chez Monseigneur de Hohenlohe, et qu'il désirait me voir le lendemain à neuf heures du matin ! Il ajouta au surplus que la princesse ne s'attendait pas à cette nouvelle, qu'elle n'avait fait que pleurer toute la nuit et qu'elle était maintenant malade !

Le choc que j'ai reçu à l'annonce de ce paquet d'étranges nouvelles, était formidable. Et comme je m'attendais au contraire au mariage de Liszt, je jugeais l'événement surtout au point de vue de la princesse soi-disant délaissée, malheureuse et souffrante ! Je me rendais compte également de l'éclat de rire général qu'allait provoquer cette prise d'habit sensationnelle, compromettant tous ceux qui appartenaient de près ou de loin à l'entourage du « roi des pianistes. » Et si je me félicitais d'avoir ainsi sous la main un prétexte pour le quitter, je fus aussi très contrarié que ce prétexte soit en même temps la condamnation de son caractère d'homme privé. En un mot je le jugeais avec l'intransigeance et la précipitation de la jeunesse, en acceptant d'emblée la version de la princesse et sans admettre de circonstances atténuantes !

Et l'entrevue que j'eus avec lui le lendemain, n'était pas de nature à atténuer ma mauvaise impression première, sous l'influence de laquelle ce fut en habits noirs et ganté de noir, comme si j'allais à un enterrement, que je me rendis au rendez-vous. Lui, il m'y reçut avec une gaîté exubérante, qui dut être factice. Après m'avoir embrassé sur le seuil de la chambre, il se planta au milieu de la pièce, où il fit une pirouette en me demandant si je trouvais que la soutane d'abbé lui allait bien ? Il me montra ensuite ses souliers à boucles d'argent, ses cartes de visite avec la qualification : *L'abbé Liszt* ! Tant de puérilité me glaça complètement et ce fut sans avoir prononcé un seul mot que je m'assis sur le fauteuil qu'il me désigna. Alors il me dit que j'étais après le prince de Chimay, la seconde personne qu'il ait reçue. Cette flagornerie ne me désarma pas et vainquant mon émotion, je lui déclarai que, quant à moi, je venais lui dire adieu...

« Comment ? Vous voulez vous en aller ? Mais, c'est sur vous que j'ai compté pour faire mon voyage en Hongrie ! »

Son dépit était tellement visible, que je ne voulais pas l'irriter encore, en lui jetant à la face la vraie raison de mon

départ comme j'en avais l'intention. Je lui dis donc que j'avais des velléités matrimoniales dans la famille O... de Kœnigsberg et que, cette famille étant sur le point de quitter la « ville éternelle », je voulais la suivre.

« Effectivement, j'ai entendu dire que vous alliez souvent dans cette maison » fut sa réponse quelque peu adoucie déjà. Grâce à ce pieux mensonge — dans lequel il y avait d'ailleurs un peu de vérité aussi, — notre entretien finit moins tragiquement que je ne le redoutais.

En attendant mon départ pour Paris, je fis alors une excursion à Naples. Arrivé dans cette ville, je fus interviewé par un de mes compatriotes ex-garibaldien, qui y vivotait de reportage pour le compte du journal irrédentiste intitulé : *Roma* (1). Dans l'article publié sous la forme d'une correspondance, datée de Rome, il racontait la prise d'habit du « roi des pianistes » sur le ton de la plus acerbe ironie, qui était d'autant plus mordante que les détails exacts que je pouvais donner, démontraient la sûreté des informations. Sgambati a dû deviner que le coup venait indirectement de moi, car à mon retour de Naples, il m'a parlé de la correspondance avec une acrimonie presque blessante qui a quelque peu détruit la cordialité de notre dernier entretien. Il eut lieu la veille de mon départ pour Paris. Ce fut ce jour-là que je pris congé de Liszt également. Je lui rendis ma visite d'adieu dans l'appartement de la princesse qui ne voulait pas me recevoir, — avec raison, puisque je l'avais négligée pendant tout mon séjour de Rome et à tort, puisque c'était à cause d'elle que j'en voulais à Liszt. Quant à lui, il me témoigna beaucoup d'amitié encore et il me chargea même d'une lettre adressée à sa mère et d'une commission pour le compte de Pie IX. C'était rendre possible la continuation de nos relations ; c'était me prouver qu'il avait pour moi une sympathie indéracinable !

... En évoquant les souvenirs de ces événements d'il y a quarante-deux ans, je m'aperçois que je ne les ai pas jugés alors

(1) Ce brave garçon, à qui j'ai pu rendre trois mois auparavant, pendant son passage à Rome, quelques petits services, était tellement reconnaissant, qu'il allait tous les samedis à la gare pour attendre le train express venant de Rome, parce que je lui avais dit que je voyageais de préférence les samedis et que j'irais dans quelque temps à Naples. Et comme ce fut réellement samedi, le 29 avril, que je partis pour l'ex-capitale du royaume des Deux-Siciles, il put se mettre à ma disposition dès que j'étais arrivé. Son zèle affectueux méritait bien que je lui fournisse à mon tour la matière de quoi écrire une prétendue correspondance de Rome.

avec toute l'impartialité désirable. Dans mon donquichottisme juvénile, j'ai pris fait et cause pour la princesse parce que j'ai cru à l'exactitude de sa missive, c'est-à-dire que Liszt avait agi à son insu et contre son gré, en se dérobant par la porte de la sacristie, quand il devait la conduire au contraire devant l'autel ! N'a-t-elle pas daigné m'apprendre, par l'entremise de son domestique, qu'elle avait passé une nuit d'insomnie, à la suite de laquelle elle est tombée malade ? Et devant le tribunal de l'inexpérience de mes vingt-et-un ans, c'était une preuve suffisante pour condamner un honnête homme, sans écouter sa défense !

Or, en y réfléchissant froidement, on arrive à la conviction que la feinte surprise et le prétendu désespoir de la princesse — Ariane — ne sont qu'une simple comédie pour donner le change. Car comme ce fut chez Monseigneur de Hohenlohe que le « roi des pianistes » s'installa après sa prise d'habit, il est plus que probable que ce fut ce prélat aussi qui s'occupa des préparatifs de la cérémonie elle-même. Et le gendre de la princesse était son frère ! Il en résulte qu'il est impossible que Mme de Wittgenstein n'ait rien su de ce qui allait arriver. La scène du restaurant dont je parle plus haut, prouverait au contraire que ce fut Liszt qui eut la main forcée et qu'il ne consentit à entrer dans les Ordres Mineurs que pour masquer sa défaite matrimoniale, infligée par la famille de la princesse, qui, apparemment ne tenait pas à la parenté d'un artiste, fût-il le « roi des pianistes ! »

Pour déterminer celui-ci à l'acceptation d'une défaite aussi blessante, on eut recours au surplus à un stratagème que je ne pouvais pas connaître naturellement au moment où eut lieu l'événement. Ce ne fut qu'en 1896 que je l'appris de la bouche de S. E. le comte Wolkenstein-Trostburg, alors ambassadeur d'Autriche-Hongrie à Paris, dont la femme est, comme on le sait, une amie intime de Mme Cosima Wagner. D'après les dires de ce gentleman accompli et éminent diplomate, Liszt aurait reçu la promesse qu'on lui confierait la révision de la musique liturgique, son épuration de tout ingrédient étranger subrepticement introduit par la tradition dévoyée, ainsi que sa reconstruction, la plus conforme à l'esprit des textes sacrés : perspective des plus séduisantes aussi bien pour sa ferveur religieuse que pour son ambition d'artiste. Son intention tout à l'heure

mentionnée d'étudier le latin, se rapporte évidemment à cette combinaison ; mais en réalité elle ne s'adaptait pas à son génie, elle excédait ses connaissances concernant une branche aussi spéciale de l'art musical, et elle exigeait un genre de travail auquel il n'aurait pas su s'astreindre à cinquante ans passés, sans un long et fatiguant entraînement

Quoiqu'il en soit, il n'est pas moins vrai qu'en tenant compte de tout ceci, il est impossible d'imputer au « roi des pianistes » la rupture de sa liaison avec la princesse de Wittgenstein. Telle a dû être l'opinion de la reine Victoria aussi, certes on ne peut plus chatouilleuse sur le chapitre de la *respectability*, tant sociale que sentimentale de ceux qui l'ont approchée. Ses égards souverains envers Liszt sont d'autant plus significatifs qu'elle a dû être très copieusement renseignée sur les moindres détails de son passé avant de le traiter comme un égal.

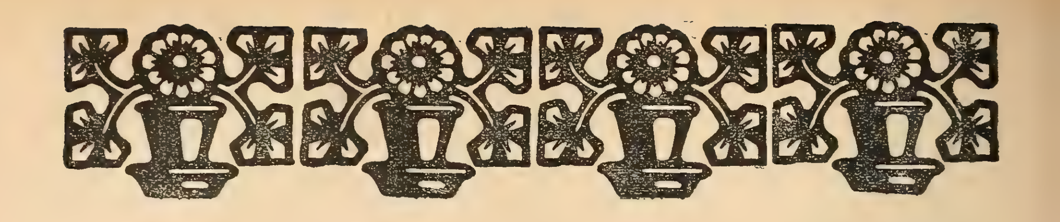
On peut donc affirmer que s'il n'a pas été « mis à la porte » une seconde fois avec la brutalité d'un Daniel Stern, la princesse ne l'a pas moins très adroitement éconduit. Lui reprocher d'avoir été la victime de ses ruses, était de ma part d'autant plus ridicule, que moi-même je l'étais aussi pendant très longtemps, comme on a pu le voir et comme je m'en aperçois maintenant. Aveu humiliant, qu'en guise d'holocauste expiatoire j'offre avec joie aux mânes de Liszt !

(*La fin au prochain numéro.*) A. DE BERTHA.

NOTE DE L'AUTEUR

Page 957 du nº 9-15 septembre, lire à la suite de la dernière ligne « au sujet de son état d'âme aux époques décisives de sa vie, devient un devoir pour quiconque a eu l'occasion de l'approcher alors... »





ESQUISSE D'UNE BIBLIOGRAPHIE
D'OUVRAGES SUR LA MUSIQUE ET SUR LES MUSICIENS RUSSES, PAR M.-D. CALVOCORESSI

AVANT-PROPOS

Le présent petit travail ne prétend aucunement — à peine est-il besoin de le spécifier — fournir une bibliographie complète du vaste sujet qu'est la musique russe. Néanmoins, vu le manque à peu près absolu de travaux précisément documentés sur ce sujet, on a cru pouvoir rendre quelques services aux lecteurs français en rassemblant ici un certain nombre de titres de volumes et d'articles, etc.

L'auteur pense avoir nommé à peu près tous les volumes parus en français ; la liste des articles, inévitablement, est très incomplète, de même que celle des ouvrages étrangers.

Malgré toutes ces lacunes, la présente esquisse à été fort difficile à établir, et l'auteur tient à remercier MM. Serge Liapounow à Saint-Pétersbourg, A. Onéguine à Paris, qui lui ont apporté une aide précieuse.

On remarquera le petit nombre des ouvrages allemands qui sont cités ici : il semble que jusqu'à présent la musique russe a provoqué en Allemagne fort peu d'intérêt. En Angleterre, on est loin de manifester à l'égard de cette musique, une pareille indifférence. Mais, abstraction faite de la Russie, c'est surtout en France qu'ont été publiés des travaux sur l'école nationale russe, travaux souvent pleins d'enthousiasme, et dont quelques-uns décèlent et de la clairvoyance et du savoir.

M.-D. Calvocoressi.



I. — Ecrits français, allemands, anglais, etc.

A. — Généralités.

ARNOLD (Y.). — *Die Nationale Oper in Russland* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1863).

— *Die Tonkunst in Russland, bis zur Einführung*, etc. (Leipzig, 1867).

BELLERMANN (J.-J.). — *Bemerkungen über Russland*, etc. (Erfürt, 1788 in-8°) contient des observations sur la musique, les instruments, les danses, etc.

BERNSTEIN. — *Russlands Theater und Musik zur Zeit Peter des Grossen* (Riga 1905, in-8°).

BOURGAULT-DUCOUDRAY. — *Cours d'histoire de la musique russe*, ecueilli par Mlle Daubresse (*Courrier Musical* 1902).

BRIEFE *über der jetzige Zustand der Musik in Russland* (*Leipziger Musik Zeitung*, t. IV)

Gegenwartiger Zustand der Musik in Russland (*ib.*, t. VIII) *Ueber russische Kirchenmusik* (*ib.*, *ib.*).

(Même sujet dans *Cæcilia*, 1829).

BRUNEAU (Alfred). — *Musiques de Russie et musiciens de France* (Paris, 1903, in-12).

BRUSSEL (Robert). — Articles sur la musique russe (*Figaro*, 1907).

CALVOCORESSI (M.-D.). — *La musique russe* (*Le Correspondant* 10 mai 1709, et br. in-8°).

CROWEST (F.-J.). — *Russian music* (Dans les *Music Story Series*. Londres, Walter Scott et C°. in-12).

CUI (César). — *La musique en Russie* (Paris, 1880, in-8°).

GUTHRIE (Mathieu). — *Dissertation sur les antiquités de Russie*, contenant l'ancienne mythologie... l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise, etc. (Saint-Pétersbourg, 1795) avec six planches.

HINRICHS (C.) — *Entstehung, Fortgang, jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik* (Saint-Pétersbourg, 1796).

LALOY (Louis). — *Musiques étrangères* (*Revue de Paris*, 15 juin 1907). Principalement consacré à la musique russe.

MARNOLD (Jean). — *La musique russe* (*Mercure de France*, avril 1902)

MUSIK (die). (Berlin). N° du 1er mai 1907, consacré à la musique russe.

NEITZEL (Otto). — *Die russische Musik* (*Nord und Süd*, juillet 1900).

NIEMANN (W.) *Einführung in die neu-russische Klaviermusik* (*Die Musik*. 1903, Nos 7 et 8).

OSSOWSKY (A.) et CALVOCORESSI (M.-D.). — Concerts historiques russes de Paris : programme analytique (Paris, 1907, in-8°, nombreuses illustrations).

OSTROGA (F.-M.). — *La musique russe* (*Magazine International*, juillet 1895).

POUGIN (Arthur) — *La musique en Russie*, (Paris, 1904, in-12),

REBOURS (Le P.-J.). — *Traité de Psaltique de l'église grecque* (Paris, 1907, in-8°) Contient un appendice sur les chants liturgiques russes.

RUBINSTEIN (A.). — *La musique et ses représentants*. (Paris, 1892, in-8°).

SOUBIES (A.). — *La musique en Russie* (Paris, May, in-8°).
Précis d'histoire de la musique russe (Paris, 1893, in-12)

STAEHLIN-STORCKSBURG (J. von). — *Geschichte der Tanz und Tonkunst in Russland* (*Hillers wöchentliche Nachrichten*, 1770). *Nachrichten vom russischen Theaterund von der Musik in Russland* (*Haygolds Beilagen zur Unveränverten Russland*, t. I et II, 1770).

MONOGRAPHIES

GLINKA

BERLIOZ (H.). — Feuilleton du *journal des Débats*, reproduit dans le volume *Les Musiciens et la musique* (Paris, 1903).

BERTRAND (G.). — Un chapitre de l'ouvrage *Les nationalités musicales*, etc. (Paris, Didier 1872).

BOUILLAT (J.-M.-J.) GLINKA. — (Un fascicule des *Contemporains*, Paris, 5, rue Bayard, S.-D.) Cette petite publication vulgarisatrice à 0 fr. 10, est remarquablement bien faite.

FOUQUE (Octave). — *Michel Glinka* (Paris 1880, in-8°).
— Même sujet dans un chapitre des *Révolutionnaires de*
— *la musique* (Paris, 1882, in-12).

BALAKIREW

CALVOCORESSI (M.-D.). — *Mili Balakirew* (*Courrier Musical*, 15, avril 1905).

CALVOCORESSI (M.-D.). — *La Sonate de piano de Balakirew* (*Monde Musical*, 15 avril 1905).

ERNST (Alfred). — *Thamar de Balakirew* (*Revue Blanche*, janvier 1895).

NEWMARCH (Rosa). — *Mili Balakirew* (*Sammelbände der I. M. G.* IV.-1).

Une excellente monographie (en langue tchèque) a été publiée à Prague en 1906, à propos de l'exécution, dans cette ville du poème symphonique *En Bohème* ; l'auteur en est M. B. KALENSKÉHO.

BORODINE

CALVOCORESSI (M. D.). — *Notes sur le Prince Igor.* (*Revue Musicale de Lyon*, 25 mars 1906).

La Symphonie en si *mineur* de Borodine. (ib. 25 novembre 1906).

HABETS (A.). — *Alexandre Borodine* (Paris 1893, in-8°), Ouvrage très bien fait d'après celui de W. Stassow.

UDINE (J. D'). — *Borodine* (Paris, 1901, plaquette in-8°).

MOUSSORGSKY

ALHEIM (P. D'). — *Moussorgsky*, un vol. in-12 (Paris 1896).

— même titre, brochure in-8° (Paris 1896).

BELLAIGUE (C.). — *Un grand musicien réaliste* : *Moussorgsky* (*Etudes Musicales* t. II, Paris, in-12).

BOULESTIN (X. M.). — *Sur Moussorgsky* (*Courrier Musical*, juin 1901).

CALVOCORESSI (M. D.). — *Les Tableaux d'une exposition.* (*Revue Musicale de Lyon*, 3 février 1907).

Le programme du 54e récital-Moussorgsky de Mme Olènine d'Alheim contient nombre d'indications utiles. On lira avec intérêt les lignes que consacra à Moussorgsky, M. CLAUDE DEBUSSY (*Revue Blanche*, 1901-2, *passim*).

TCHAIKOVSKY

Sur ce compositeur les ouvrages abondent en toutes les langues, sauf en français, où je ne vois à mentionner qu'un

chapitre des *Profils de Musiciens* de HUGUES IMBERTr, et une notice sur la *Symphonie Pathétique* par M. Ch. MALHERBE. La biographie publiée, en même temps que la correspondance, par MODESTE TCHAIKOVSKY, frère du compositeur,a été traduite du russe en allemand, et aussi (par Mme Rosa Newmarch) en anglais (Londres J. Lane); c'est un document capital. Il existe d'autres biographies, en anglais par MM. MARKHAM LEE (Londres, Bell, in-18) et EDWIN EVANS (Londres, Dent. in-12); en allemand par MM. I. KNORR (Berlin 1901) et HRUBY (Leipzig 1902), etc.

RUBINSTEIN (A.)

Les ducuments, études critiques etc. sur l'illustre pianiste et sur ses compositions ont été fort bien catalogués par M. Arthur Pougin (*La musique en Russie*, p. 143) ; plutôt que de copier cette liste, on prie le lecteur de s'y reporter à l'occasion.

RIMSKI-KORSAKOW

Il n'existe en français aucune monographie tant soit peu importante de ce compositeur. Mme NEWMARCH a esquissé sa carrière dans le Bulletin mensuel de la I. M. G. (octobre 1905) et l'auteur des présentes lignes a très sommairement traité le même sujet dans la *Weekly Critical Reveiw* (22 janvier 1904). La symphonie *Antar* a été commentée par MM. J. d'Udine (*Courrier Musical*, janvier 1900) H. Fellot (*Revue Musicale de Lyon*, avril, mai 1905) Kretschmar (*Musikführer* de Breitkopf et Haertel, N° 558, conjointement avec *Shéhérazade*) Sur *Shéhérazade* voir un article de M. Vuillermoz (*Courrier Musical*, 15 février 1905).

AUTRES COMPOSITEURS

Ici encore, il n'y a pas matière à établir une bibliographie quelconque. Ainsi, sur Dargomyjski — et ceci est une fort grave lacune — il n'a été écrit, que je sache, aucune étude au dehors de la Russie. SÉROV a écrit sur ce compositeur un article nécrologique, en français, qui est reproduit dans le t. IV des œuvres

complètes publiées à Saint-Pétersbourg. L'auteur se voit encore forcé de renvoyer à ses propres articles sur MM. Glazonnow (*Bulletin de la I. M. G.* septembre 1906) et Liapounow (*Les études d'exécution transcendante,* dans le *Guide musical,* février 1906).

M. César Cui a été l'objet d'une très sérieuse étude dont l'auteur est Mme DE MERCY-ARGENTEAU (Paris 1888, in-8°).

E. DE SOLENNIÉRE a publié ses conférences sur Arensky dans la *Vie musicale* (avril-mai 1903).

MUSIQUE POPULAIRE

L'*Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire de* M. PIERRE AUBRY (Paris 1905), indispensable à tout chercheur, contient une liste très étendue des recueils d'airs nationaux russes, parmi lesquels les meilleurs, pour l'étude, sont ceux de Balakirew, Liapounow, Linèva, Lissenko, Rimsky-Korsakow, et celui de Pratsch réédité (1).

Pour l'étude des textes au point de vue du folk lore, un excellent ouvrage est celui de RALSTON (*Songs of the Russiam people.* Londres 1871, in-8°) ; il contient une excellente bibliographie.

Très important est le recueil, en 10 volumes, de KIRÉJEWSKY ET BESZONOW (Moscou, 1862-78).



II. — Écrits russes.

ALBRECHT (K.). — *Catalogue thématique des œuvres vocales de Glinka* (Moscou, Jurgenson, in-8°).

ARNOLD (Youri). — *Mémoires* (Moscou, 1893-94, 2 vol. in-8°).

BASKINE (W.). — *Modeste Moussorgski* (Jurgenson, in-18).

— *Antoine Rubinstein* (Jurgenson, in-18).

— *Alexandre Sérov* (Jurgenson, in-18).

— *La Balaïlaka* (*Entretiens Russes,* 1896).

(1) On peut y ajouter les recueils d'Abramitchew (s. d., Cheyne (1870).

Berezowsky (W.). — *La musique russe* (Saint-Pétersbourg, 1898, in-8°).
Bessel (W.). — *Petit résumé de l'histoire de la musique russe* (Saint-Pétersbourg, 1905, br. in-8°).
Borkowsky. — *Petit dictionnaire des instruments nationaux de Russie* (*Calendrier-Almanach musical*, 1896).
Cui (C.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 4 vol. in-8°).
Douro (Z.). — *Résumé de l'histoire de la musique en Russie* (dans le Manuel d'Histoire de la Musique de Dommer, Moscou, 1884).
Eichhorn (A.-F.). — *Collection complète d'instruments de musique d'Asie centrale* (1885, in-8°).
Famyntsine (A.). — *Les goussli* (Saint-Pétersbourg, 1890, in-8° ill.).
Famyntsine (A.). — *La gamme indo-chinoise*, etc. (Saint-Pétersbourg, 1899, in-8°).
Famyntsine (A.). — *Les bouffons en Russie*, etc. (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).
Famyntsine (A.). — *La Domra, La Balalaïka, la Kobza, la Bandoura, etc* (Saint-Pétersbourg, 1891, in-8°).
Findeisen (N.). — *Glinka* (Jurgenson, br. in-8°).
— *Serow* (Jurgenson, in-8°, 3 illustrations).
— *Dargomyjski* (Jurgenson, in-8°, 15 illustr.).
— *Rubinstein* (Jurgenson, in-8°, 20 illustr.).
— *La romance russe* (Jurgenson, in-8°).
Gennadi (G.). — *Notes bibliographiques sur les opéras russes du* XVIIIe *siècle* (*La scène russe*, 1865).
Glinka (M.). — *Mémoires*, publiés par Mme Chestakow (Saint-Pétersbourg, 1896).
Grodski. — *Résumé de l'histoire de la musique en Russie* (*Musique et Chant*, 1899).
Kachkine (N.). — *Les conservatoires russes* (Jurgenson, br. in-8°).
Kachkine (N.). — *Souvenirs sur Tchaïkovsky* (Jurgenson, in-8°).
Karnowitch. — *La Musique de cor en Russie* (*La Russie ancienne et moderne*, 1880 ; même sujet dans *Gazette musicale de Russie*, 1896).
Koni (Th.). — *Origines du drame, de l'opéra et du ballet en Russie* (*Panthéon*, 1847).
Laroche (H.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 1894, in-8°).

LEBEDEW (N.). — *Bérézowsky et Bortniansky, compositeurs de musique religieuse* (Saint-Pétersbourg, 1882) (1).

LEVENSOHN. — *Dans les salles de concerts* (Moscou, 1880-81, 2 vol. in-12).

LEVENSOHN.—*Dans le domaine de la musique* (Moscou, 1885, in-12).

MICHNÉVITCH (W.). — *Etudes historiques sur la vie en Russie*, t. I. Résumé de l'histoire de la musique russe (Saint-Pétersbourg, 1889, in-12).

MIROPOLSKY (S.). — *L'éducation musicale du peuple en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1882, in-8°).

MOCHKOW. — *Matériaux pour caractériser l'invention musicale des peuples d'origine indienne de la région du Volga, et de la Kama* (*Recueil de la Société d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie de l'Université de Kazan*, 1893).

MOCHKOW. — *Les mélodies des tatars Nogaïs et d'Orenbourg* (ib. 1894).

MORKHOW (W.) — *Résumé historique de l'Opéra russe jusqu'en 1862* (Moscou in-8°).

OSSOWSKY (A.). — *Alexandre Glazounow* (Saint-Pétersbourg, 1907, in-8°).

PÉRÉPÉLYTZINE. — *Histoire de la musique en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).

PERETZ (V.-N.). — *Etudes sur l'histoire de la Chanson russe* (Saint-Pétersbourg, 1900, 2 vol. in-8°).

PIÉTOUKHOV (M.). — *Instruments populaires conservés au Musée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg* (1884, in-8°).

— *Catalogue systématique des Instruments du Musée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg* (1893, in-8°).

PLECHTCHEEW (A.). — *Notre ballet de 1673 à 1896* (Saint-Pétersbourg, 1896, in-4°, 106 illustrations).

RASZOUMOVSKY (Le P. D.). — *Le Chant d'Eglise en Russie* (Moscou, 1867-68, 2 vol. in-8°)

Le chant laïque populaire, etc. (Travaux du Congrès d'archéologie de Moscou, 1871).

RUBINSTEIN (A.). — *La musique en Russie* (*Le Siècle*, 1861).

RYBAKOW. — *Les carillons religieux en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1896, in-8°).

(1) Voir sur ce même sujet les articles suivants anonymes : *Compositeurs d'église: Bortniansky et Tourtchaninow* (*Le Dimanche*, 1895); *le rôle de Bortniansky et de Lwow* etc. (*Messager religieux*, 1890).

RYBAKOW. — *La musique et les chants des musulmans de l'Oural* (Saint-Pétersbourg, 1897).

SCHLIAPKINE. — *L'impératrice Natalie et le théâtre de son temps* (Saint-Pétersbourg, 1898).

SÉROV (A.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 1892-95, 4 vol. in-4°).

SMOLENSKI. — *Les anciennes notations musicales russes* (Saint-Pétersbourg, 1901, in-8°. Belles reproductions de mss.).

SOKALSKY. — *L'avenir de la musique russe* (*Le Baïan*, 1889).
— *Histoire du chant religieux en Russie* (Odessa, 1872)

SOLOVIEV. — *Michel Glinka* (*Feuilles musicales*, 1872).

STASSOV. — *Œuvres critiques* (3 vol. in-8° et supplément, Saint-Pétersbourg, 1896). (Le t. III contient les écrits sur la musique).
— *Alexandre Borodine* (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).

STROUGOTCHIKOV (N.). — *Michel Glinka, souvenirs* (Saint-Pétersbourg, s. d., br. in-8°).

SVIÉTLOV. — *L'opéra russe au* XVIIIe *siècle* (2e supplément à l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, 1897-98).

TANÉIEV. — *Concerts et bals publics dans les Capitales* (*Archives russes*, 1885).

TCHAIKOVSKI (P.). — *Feuilletons et notes sur la musique* (Moscou, 1898, in-8°).

TCHÉCHIKINE (W.). — *Histoire de l'opéra russe* (1674-1903). (Moscou, 2e édition 1905, in-8°).

TCHERNOV (K.). — *La Vie pour le Tsar*. Analyse thématique et Esthétique (Moscou, s. d. br. in-8°).

VALTER (R.). — *Rousslan et Liudmila de Glinka* (Saint-Pétersbourg, 1905, br. in-8°).

VÈIMARN (P.). — *Glinka, esquisse biographique* (Moscou, br. in-8°).

VELTCHIKOV. — *Les anciens instruments russes* (*Revue Pittoresque*, 1874).

VERTOVSKI (A la mémoire de). — Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°, tirage à part de la *Gazette musicale russe*).

VLADIMIRSKI. — *Des instruments nationaux* (*Recueil de documents anthropologiques et ethnographiques*, Moscou, 1868).

VOSNESSENSKI. — *Des chants religieux de l'Église grecque-russe.* (Riga 1889-90, 2 v. in-8°).

YOUSSOUPOV (Prince). — *Histoire de la musique en Russie* (1862, in-8°).

NOTE COMPLEMENTAIRE

Un certain nombre d'articles de journaux ou revues russes ont été signalés ici; mais, naturellement, il a été impossible d'entreprendre un dépouillement même sommaire des études sur la musique publiées dans ces journaux et revues. En ce qui concerne la presse musicale de Russie, le travail eut été possible, mais plus volumineux qu'utile.

Voici les noms des principaux organes musicaux publiés en Russie :
La Saison musicale (1869-71).
Feuilles musicales (1872-77).
Revue musicale (1885-88).
Le Baïann (Barde) (1888-90); paraît actuellement à Tambow.
L'Artiste (1889-95).
La Chronique musicale (1893-94).
La Gazette musicale russe (fondée en 1894).
Recueil de Nouvelles du Monde Musical (fondé en 1901).
Le Travailleur musical (publié à Moscou) (1).

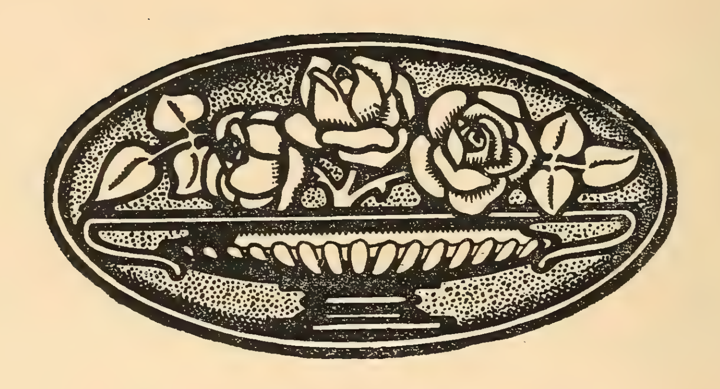
On consultera avec fruit le grand *Dictionnaire Encyclopédique russe*, t. XXVIII où, au cours d'un article substantiel et étendu sur la musique russe, se trouvent, p. 687, une bibliographie des travaux relatifs à l'ancienne musique liturgique russe, et p. 717, une bibliographie relative à la musique liturgique moderne.

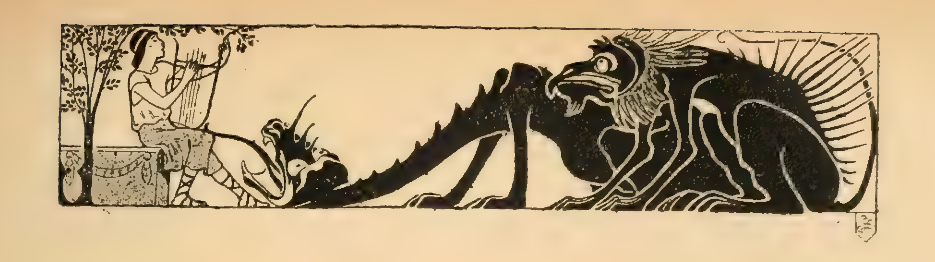
L'Annuaire des Théâtres impériaux, publié par les soins du Gouvernement Russe depuis 1890, contient en grand nombre des documents de premier ordre.

Ne figurent point dans cette esquisse quelques ouvrages russes dont la désignation bibliographique exacte n'est malheureusement pas parvenue à l'auteur tels : le *Dictionnaire biogra-*

(1) Les suppléments hebdomadaires du *Novoe Vrémia* contiennent souvent des articles sur la musique et les musiciens. A l'occasion du centenaire de Glinka un grand nombre de revues ont publié des fascicules spéciaux; je citerai seulement celui de la *Niva* (*Le Champ*, 15 mai 1904) et celui de la *Gazette musicale* russe (23 novembre 1903). Un certain nombre de revues ou journaux français ont également publié des numéros spéciaux ou des articles à l'occasion des Concerts russes de Paris (Mai 1907).

phique des musiciens russes de Roubets ; Le *Moussorgsky* de Trifonow ; celui de M. Kachkine, etc. En 1822, la *Gazette Musicale* de Leipzig annonça la création d'un journal de musique Asiatique, devant paraître à Astrakan, et qui devait contenir notamment des danses et mélodies arméniennes, cosaques, persanes, etc. L'auteur n'a pu savoir si ce projet fut jamais réalisé.





POÉSIE ET MUSIQUE

Si j'étais en possession d'une forte et dogmatique ignorance, ayant accepté de tenir ici une manière de rubrique sur les poètes, la poésie et la musique, je trouverais facilement quelques considérations générales sur les rapports qu'il peut y avoir entre ces deux arts fraternels, de Poésie et Musique. Mais, il me faut l'avouer, je ne crois à rien, pas même aux idées générales ; et sur un sujet comme celui-ci, je veux seulement rapporter quelque réflexions tout à fait subjectives, qui me sont venues à entendre de la musique, dans la fréquentation de quelques poètes et par la lecture de leurs œuvres.

J'irai toujours au hasard, tâchant à ne rien omettre des œuvres et des idées contemporaines, mais ne me croyant pas pour cela attaché à la plus immédiate réalité, — j'examinerai les choses dans le détail : si une idée plaisante me traverse l'esprit, je la laisserai toujours venir jusque sur mon papier, — enfin je suivrai ma fantaisie : La Fontaine et je ne sais quel philosophe grec prétendaient que c'était le plus sûr moyen pour être raisonnable et se bien conformer à l'ordre établi par la souveraine Providence.



Et, pour ne laisser d'illusions à personne, que l'on ne se figure pas que tous les poètes connaissent, ou même apprécient la musique. Je sais un jeune homme du plus grand talent

et qui ne distinguerait pas entre *Mignon* et *Pelléas et Mélisande*. Lorsqu'on le plaisante ou qu'on s'étonne de lui voir une oreille aussi barbare : « Laissez, dit-il, le père Hugo n'y connaissait rien, et il n'en est pas moins *le père Hugo !* »

Le curieux, c'est qu'il dit vrai. Au XIXe siècle si nous avons eu Baudelaire pour écrire sur Wagner les pages que l'on sait, nous ne devons pas omettre que Victor Hugo avouait son incompétence musicale, ou plutôt son aversion pour la musique. L'homme qui les réconcilie tous, c'est Gautier : en effet, le bon Théo, qui, en qualité de critique dramatique, eut à juger presque tous les musiciens de son temps, ne s'était jamais soucié d'apprendre la musique : il faisait ça à la bonne franquette (les artistes ont des divinations — ou de très bons amis : Gautier ne dit jamais rien d'horrifiant lorsqu'il parle musique.)

D'ailleurs, alors même qu'ils aiment la musique, les poètes se montrent rarement très conséquents avec leurs connaissances musicales. Il y a là-dessus quatre vers de Nerval sur lesquels on pourrait bâtir une théorie :

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre
Qui pour moi seul a des charmes secrets.....

Je ne m'étonnerai pas du mélange singulier que font Mozart, Weber et Rossini, accouplés dans un même vers : tout s'explique quand on songe au moment où ceci fut écrit. Ce qui m'intéresse dans ces vers (de ce point de vue critique auquel je me suis placé), c'est l'importance accordée par Gérard à un air quelconque qu'il oppose à la musique savante. Gérard n'était ni un ignorant ni un sot et s'il préfère une musiquette à de la musique qu'il aime, c'est parce qu'il entendit cet air dans sa jeunesse, et que les émotions éprouvées autrefois, et qui lui reviennent maintenant avec cet air ancien, sont plus fortes que tout le présent, plus fortes que tous les raisonnements, que toutes les perceptions acquises. Et en vérité, combien il a raison : un poète doit-il être critique avant d'être poète ?

Ce n'est pas à dire qu'il doit vivre au hasard, et s'enivrer de boissons grossières : il est évident que le plus simple des rai-

sonnements moraux ordonne au poète ne ne pas vivre sur les chemins, de ne pas laisser chaque jour sa raison dans le fond de son verre, et de ne pas mettre Robert Planquette au dessus de Beethoven. Mais il faut prendre garde de ne pas pousser la morale trop loin : Villon fut un voleur, Ernest Dowson était de la race des grands poètes alcooliques, et je préfère au cuistre, auteur de cent vers ineptes sur la grandeur de la musique sacrée, un bon gros garçon que je sais et qui, lorsqu'il sort de chez une courtisane, écrit sur son calepin une chanson délicieuse qu'il arrête sagement au dixième ou au quinzième vers :

La vie est un rêve,
Chante, mon cœur chante,
La vie est un rêve qui m'enchante.....

ou bien :

J'ai pris dans mes mains comme en une coupe
L'eau claire du lac au reflet d'argent...

Ainsi, il n'y a pas de règle pour les poètes : il y en a qui écrivent de bons vers (1), — il y en a qui écrivent de mauvais vers ; mais il n'y a aucun rapport de cause à effet entre l'amour ou la connaissance qu'ils peuvent avoir de la musiqne, et leur génie poétique lui-même.



Il est des poètes pour qui la musique est un excitant tout à fait souverain. Les uns sortent abattus d'un concert, qui le lendemain, grâce à ce coup de fouet, trouvent je ne sais quels accents d'eux-mêmes inconnus ; j'en ai vu au contraire, qui après une bonne exécution de l'*Hymme à la Joie*, cherchaient avec fièvre le papier et le crayon pour fixer des idées jaillies d'eux-mêmes sans qu'ils puissent dire comment. Ceux-là sont les initiés, et leur passion les met au-dessus du troupeau. Je me figure un Nietzsche, adolescent, et pour la première fois entendant du Wagner.

Alors qu'il était plus jeune encore qu'il n'est à présent où il passe à peine la vingtième année, Paul Drouot écrivit

(1) Tout bon vers est musical. Je reviendrai un autre jour sur ce point, qui touche aux rapports de la prosodie et de la musique.

le morceau suivant où je trouve une entière intelligence de ces sensations « dionysiaques » :

EPAVE

Puisque la grande mer veut bien d'un mendiant
Dans une barque nu, Musique, à ton flot sombre
J'irai mêler ma vacillante petite ombre
Et mon cœur larmoyant.

Vous seuls, phares d'oubli, Chopin, Schumann, Beethoven,
Guiderez ma douleur, à vos lueurs de sang
Parmi le brouillard bleu doucement gémissant
Que perce un éclair fauve !

J'oublierai le vivant pour écouter les voix
Des morts extasiés qui tout au loin sanglotent
Dans l'abîme mouvant où vaguement ils flottent,
Songeant aux autrefois...

O leurs pleurs et tes mains font une symphonie
Où mon âme se meurt, se fait et se défait,
Pliée, roulée, dressée, et buvant à longs traits
L'immortelle agonie :

Vers quelle ardeur, vers quel irrespirable éther.
Quel vent m'emporte ? Ah ! Que faut-il... mourir... ou vivre ?
Et je sens vaciller autour de mon cœur ivre.
Sans rivages, la mer.

Il y a dans Nietzsche un passage que l'on pourrait rapprocher de ceci : « Schiller nous a éclairés sur le mécanisme de sa propre création poétique par une observation psychologique qui lui paraissait inexplicable ; il avoue en effet que, pour lui, la condition préparatoire favorable à la création poétique n'était pas la vision d'une suite d'images, avec une causalité coordonnée des pensées, mais bien plutôt une *disposition musicale* : *La perception est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini ; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique* (1). »

D'autres, plus oratoires, plus Français, plus intellectuels, raisonnent davantage : je ne veux pas établir de parallèle, ni juger personne, j'indique seulement deux manières de comprendre, deux systèmes intellectuels. Les poètes sont d'ailleurs tellement dominés par leur manière propre d'interpréter le monde qu'il ne faut peut-être voir là que deux sys-

(1) *L'Origine de la tragédie*, Trad. Marnold et Morland, p. 53.

tèmes d'expression (1). Ainsi M. Léon Deubel dans ce très beau sonnet (2) :

LA MUSIQUE

Dans le halo doré des lampes familières,
Comme un mort surgirait d'un sépulcre connu
Pour me solliciter à la nuit du Mystère,
La Musique m'appelle en tordant ses bras nus.

Aux calmes profondeurs où nul n'est parvenu
Elle m'étreint parmi de soudaines lumières,
Et mon cœur croit sentir, sous des doigts inconnus,
Les souvenirs bannis soulever leurs paupières.

Ses accents tour à tour se gonflent et se voilent
Et mêlent, dans un rythme émouvant et rieur,
La clameur du soleil au sanglot des étoiles.

Mais plus me ravit celle où ta voix retentit,
Berlioz ! comme l'appel d'un monde antérieur
Sous le porche désert de l'insondable nuit.

Voici, si j'ose dire, une façon de s'exprimer en maître qui laisse après elle seulement le loisir de faire plus mal.

M. Amédée Prouvost, dans ses *Sonates au Clair de Lune* (3), a inséré deux pièces qui, semblables à ces reproductions de Watteau grâce auxquelles les collégiens de province commencent à s'intéresser à la peinture, peuvent donner le goût de la musique à des jeunes filles candides ou à des jeunes femmes romanesques. Il faut que tous les goûts se satisfassent. C'est pourquoi, ne sachant pas entre les mains de qui ces pages iront tomber, je cite ces morceaux qui m'intéressent à peine :

MUSIQUE ANCIENNE

Le clair soleil de mai caressait de lumière
Les escaliers obscurs et les vieux murs ternis.
Et la maison joyeuse, ainsi qu'une volière
Vibrait de bruits confus et d'accords infinis.

(1) Un philosophe, disciple de Berkeley et de Nietzsche, qui est à mon coté, me souffle : « La pensée et l'expression de la pensée ne font qu'un. »

— « Oui, monsieur le philosophe, et ma thèse n'en est que plus vraie : je parle de deux façons de sentir la musique. »

(2) *Poésies*, Lille, éditions du *Beffroi*, 1906.

(3) Paris, Calmann-Lévy, 1906.

Grêle, comme une voix d'aïeule qui chevrote,
Le clavecin exténué des Pompadours
Préludait l'allegro mineur d'une gavotte
Que scandaient les quintons et les violes d'amour.

Dans le ravissement de nos âmes surprises,
Nous évoquions, songeurs, le temps des menuets,
La grace nonchalante et mièvre de marquises,
Avec la mouche au bord des mentons désuets ;

Les trilles sautillants comme des babillages
Ressuscitaient l'écho des Trianons défunts,
La pavane languide embaumait d'autres âges.
Ainsi qu'un flacon vieux exhale des parfums...

Et dans l'instant élu de l'extase furtive,
Emus et attentifs, sur nos esprits jumeaux
Nous sentions que planait une âme fugitive :
L'âme exquise, fanée et tendre de Rameau.

LA MUSIQUE ET LA MER

Les étoiles au ciel s'allumaient une à une,
Les mouettes d'argent rasaient le sable blond,
Au loin, sur la mer lisse ainsi qu'un lac de plomb
Une barque estompait l'or de sa voile brune.

La sonate pleurait ses accords à la lune
L'âme de Beethoven flottait dans le salon.
L'adagio répondait comme un soupir plus long
Que les vagues berçant les blancheurs de la dune.

Les plaintes du génie et les thrènes des flots
Dans la même cadence abîmaient leurs sanglots,
Leurs sanglots étouffés d'indicible tristesse,

Et le cœur, dans l'émoi des rêves éperdus,
Brisé par la langueur des deux chants confondus,
Touchait aux infinis de l'humaine détresse.

Voilà qui semble fait pour justifier la parole de Nietzsche : « toute l'éloquence lyrique est absolument impuissante à nous révéler le sens le plus profond de la musique » (1).



M. Amédée Prouvost, qui décidément semble vouloir mériter tous les éloges, a écrit un sonnet didactique sur Bee-

(1) *L'Origine de la Tragédie*, trad. Marnold et Morland, p. 66.

thoven, qui invinciblement, me donne à penser à du Delille ou à la poésie de M. Gaston Deschamps. Cela est très curieux comme effet :

BEETHOVEN

Titan au cœur gonflé par l'extase infinie,
Au-dessus des forêts et des bleus océans,
Majestueux et fier comme un aigle géant,
Il plane de l'essor superbe du génie.

Précoce et douloureux infirme, il communie
Au sang de la nature innombrable, créant
Des mille sons épars à travers le néant,
Le souffle lumineux et pur de l'harmonie.

La joie et les sanglots, la lumière et les cieux !
Semblables à des sphinx dont s'entr'ouvrent les yeux
Dans les rythmes nouveaux révèlent leur mystère,

Et chaque symphonie en sa vibration
Impétueuse, semble une pulsation
Qu'exhale l'âme immense et triste de la Terre !

On sent bien à la fin quelque souvenir de Notre Père Hugo, mais ça ne fait que donner plus de prix à la chose : Infortuné Beethoven !

Il est vrai que cette année même Melpomène lui prépare une revanche. J'écoutais l'autre soir, chez des amis, René Fauchois qui nous lisait son *Beethoven*, ce drame qu'Antoine donnera l'hiver prochain : il ne m'est pas permis de dire par quelles beautés audacieuses cette œuvre méritera le succès qui lui semble promis, mais on ne peut que se déclarer ravi de voir — enfin — paraître un poète dramatique digne de ce beau nom.

Dans *Jacques*, un roman en vers qui doit paraître cette année, et qui étonnera nos critiques, mon ami Larguier, fort doué sous le rapport de l'imagination, donne une interprétation visuelle de la musique, en prenant Beethoven comme symbole. Je lui ai demandé communication de ce passage encore inédit (*Un musicien vient s'asseoir au piano*) :

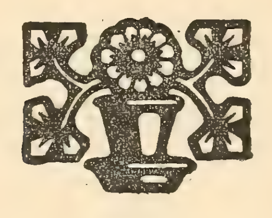
Près du vieux clavecin, un beau fauteuil rustique
Etait tout surchargé de cahiers de musiques.
Il appuya son doigt sur le clavier... Un son
Tomba, comme d'abord tombe sur un buisson,

Sur un bassin ridé soudain, ou sur la route
Quand l'orage s'annonce, une première goutte.
Puis, ainsi que d'un ciel matinal et changeant,
Croula la symphonie en averses d'argent...
Beethoven vieux et sourd, avec sa houppelande,
Enfonçant son chapeau, cheminait dans la lande,
Tête basse... Il pleuvait sur un lac, à torrent...
Le saint musicien s'asseyait en tirant
Une flûte de bois de ses poches gonflées.
La bourrasque cessait... D'humides giroflées,
Des bruyères en fleurs se couchaient aux gazons,
Et tout d'un coup, jusqu'aux plus lointains horizons
Les cieux se découvraient, on entendait des cloches
Sonner dans un château ruiné, sur des roches...
La Musique apaisait le monde. Un peu de vent
Tourmentait les cheveux de Beethoven rêvant,
Qui debout, dominant la plaine qui rougie
Déchaînait sur la terre un orage de joie...
Des perles, des cristaux rebondissants sautaient
Sur les pentes, heurtant les arbres qui chantaient.
L'azur plus bleu tremblait, les hautes symphonies
Faisaient passer dans l'air des ondes infinies !...

Ce flot d'admiration pour Beethoven ne doit pas étonner ces bons esprits qui, par opportunisme, s'élevèrent il y a quelque temps contre la multiplication du Beethoven dans les Concerts à Paris. Ils ont trop souvent écouté la *Neuvième* : mais il y a tant de gens qui la connaissent seulement de nom.

D'ailleurs il se peut que, pleins d'une bonne et simple foi, ces gens aient pour elle une grande et confuse piété. C'est même cela qui s'appelle la gloire.

LOUIS THOMAS.





LE MOIS

EN PROVINCE

LE HAVRE

Dans la salle même où avait lieu pour la seconde fois son Exposition de Peinture et Sculpture dont on sait les audacieuses tendances et qui vient de fermer ses portes sur un second succès, le *Cercle de l'art moderne* a pu offrir le premier, en province, deux auditions musicales dont les programmes autant que les exécutants diraient à eux seuls la valeur et l'intérêt ; mais j'ai trop de raisons et de plaisir à parler de ces auditions pour me priver de le faire.

De même qu'il proposait au public les toiles des Signac, des Matisse, des Marquet, des Derain, le Cercle eut le dessein de proposer tour à tour ceux d'entre les jeunes compositeurs, qui représentent les mêmes tendances attachantes et novatrices. Ce furent Maurice Ravel et Florent Schmitt, Déodat de Séverac et Albert Roussel.

Le programme sans compromission que s'est tracé et que suit scrupuleusement le *Cercle de l'art moderne* lui a valu de solides et de précieuses sympathies. Elles se manifestèrent en cette circonstance par la venue au Havre de ces quatre compositeurs qui accrurent encore l'intérêt de ces auditions en consentant à exécuter quelques unes de leurs œuvres pour piano ou à accompagner leurs mélodies.

L'audition Ravel-Schmitt (le 8 juin) comportait.

Œuvres de Maurice Ravel

I. — *Sonatine.*
II. — *Mélodies.*
  a. — *Sainte* (1896).
  b. — *Les grands vents venus d'outre-mer.* (1re audition)
III. — a. *Pavane pour une Infante défunte.*
  b. *Alborada del gracioso.*

Œuvres de Florent Schmitt

I. — *Musiques Intimes.* (Cloître, Sillage, Glas)
II. — *Poèmes des lacs* (mélodies).
  a. — *Musique sur l'eau.*
  b. — *Les Barques.*
  c. — *Soir sur le lac.*
III. — *Reflets d'Allemagne* (valses à 4 mains).

Les *Jeux d'eau* et la *Vallée des Cloches*, joués par Viñes au concert du Cercle en novembre, et ce programme-ci, ont permis au public havrais, en ce qui touche Ravel, de se rendre compte sinon de toutes les formes de ce délicieux esprit du moins de quelques-unes des plus attachantes.

A défaut de l'ironie délicate si particulière à Ravel et qui là, ne se montrait que dans ce petit chef-d'œuvre qu'est l'*Alborada*, la *Sonatine* et la si fraîche *Pavane* permettaient de comprendre la délicatesse et la minutieuse originalité du plus curieux esprit que nous offre la musique actuelle.

Je ne crois pas que la musique de Ravel puisse laisser indifférent : j'en sais même, au Havre, qu'elle exaspère. Je ne cacherai pas davantage qu'elle me paraît une des plus adorables conquêtes de l'esprit musical moderne. Dussent certains chroniqueurs « tempérés » me considérer comme un niais ridicule, je trouve dans la musique de Maurice Ravel, les émotions toujours souhaitées que nous communique l'esprit de finesse, je trouve une *matière* musicale délicieusement personnelle et surtout cette atmosphère qui lui est propre où la curiosité attendrie, l'ironie la délicatesse, la préciosité même par moments sont toujours à l'aise et décrivent sans faux mouvements leurs spirituelles arabesques.

M. Ravel interpréta lui-même ces pièces avec une précision et une souplesse de jeu qui témoignent qu'il eût pu être, s'il l'avait voulu, un excellent virtuose.

Les deux mélodies qui figuraient au programme sont séparées par dix années dans la production du compositeur : cependant, *Sainte* reste une belle interprétation de l'admirable page de Mallarmé, interprétation pénétrante, liturgique à la fois et délicate, et dont l'exquise phrase « Sur le plumage instrumental » est à souhait évocatrice, pourtant je ne laisse point certes de lui préférer les *Grands vents venus d'outre-mer* dont Maurice Ravel avait réservé au Cercle de l'art moderne la première audition. C'est là une mélodie tout à fait remarquable, qui confondra ceux qui refusent à Ravel, la puissance expressive : cette mélodie en est toute pleine, — et c'est en vérité qu'ont passé dans cette page les *Grands vents venus d'outre-mer*.

C'est plutôt à des œuvres symphoniques que Florent Schmitt a confié l'expression de son tempérament ardent et contenu tout ensemble : cependant ses œuvres pour piano et pour chant ne sont pas de celles qui se peuvent négliger. Le recueil des *Musiques Intimes* dont Florent Schmitt nous fit entendre lui-même trois pièces est un des ensembles les meilleurs de la récente production pianistique. *Sillage* et *Glas* surtout sont tout enveloppés d'une pénétrante émotion exprimée en des harmonies subtiles et pleines. La couleur et le mouvement des *Reflets d'Allemagne*, remarquablement interprétés par M. Ravel et l'auteur, sont plus accessibles au public et terminèrent l'audition chaleureusement, sur des applaudissements convaincus.

L'interprète des mélodies était Mlle Hélène M. Luquiens On sait avec quelle ferveur cette jeune cantatrice consacre une grande part de son remarquable talent à la défense des véritables œuvres modernes. Elle est l'interprète intelligente et sûre des jeunes compositeurs, le charme et l'étendue d'une voix qui sait tour à tour se faire puissante ou discrète donnèrent là de nouveaux témoignages de leur pureté, particulièrement dans les *Grands vents venus d'outre-mer*, exprimés avec une rare et puissante éloquence.

Le 28, une seconde audition réunissait les noms de nos deux meilleurs musiciens rustiques, Déodat de Séverac et Albert Roussel. Les compréhensions si différentes de la nature par ces

deux esprits se complétèrent pour nous en une joie grave et délicate, toute emplie de saine ardeur et de vie.

Le programme comportait :

De séverac

I. — *Le chant de la terre* (trois pièces).
II. — *Deux mélodies* :
Temps de neige
A l'aube dans la montagne
III. — *En Languedoc.*

Albert Roussel

I. — Mélodies :
Le Vœu
Ode Chinoise (1re audition).
II. — *Les Rustiques*
III. — *Le Jardin mouillé* (mélodie).

Ce nous fut l'occasion d'entendre pour la première fois deux excellentes interprètes et un programme dont le public ne connaissait que *A Cheval dans la prairie* et le *Coin de Cimetière au Printemps*.

Mlle Antoinette Veluard est une toute jeune pianiste, déjà en possession de moyens admirables : l'interprétation si difficile de la série *En Languedoc*, ou des *Rustiques* non pas seulement en ce qui touche l'écriture des œuvres, mais l'intelligence, la sensibilité et la souplesse qu'elle réclame, l'interprétation que donna Mlle Veluard de ces pièces fut tout à fait excellente. Avec un sens d'art très pénétré, cette jeune pianiste exprima toute la grave et robuste mélancolie de Séverac, la délicate et charmeuse grâce de Roussel. Nul doute que cette artiste encore presqu'une enfant sera bientôt l'égale de nos meilleures interprètes, ceux qui ne cherchent point à plaire aux publics débordants par la virtuosité de leurs acrobaties, mais ceux qui se préoccupent d'approfondir les œuvres et d'en restituer le plus respectueux et le plus authentique reflet.

Mlle Marie Pironnay possède une voix admirablement conduite et une exquise diction.

L'*Ode Chinoise*, encore inédite, et qui est un délicieux bijou

de grâce et d'esprit fut exprimée avec la plus juste délicatesse, et le plus minutieux esprit : particulièrement excellentes furent l'interprétation par Mlle Pironnay, de l'ardente « prose » de Séverac *A l'Aube dans la montagne,* et le mélancolique et délicieux *Jardin mouillé* de Régnier auquel Albert Roussel a donné le plus émouvant et le plus délicat commentaire.

Les auteurs accompagnèrent eux-mêmes avec le charme que leur œuvre décèle les mélodies inscrites au programme.

Ainsi grâce au *Cercle de l'Art Moderne,* notre ville a eu le rare privilège de deux auditions d'œuvres vraiment et bellement modernes. Ce n'est pas que le Cercle pense voir triompher, dès la première fois, les idées qui sont propres à notre Revue et à tous ceux qui sans parti-pris vont aux esprits originaux et sincères. De nouvelles auditions, de nouveaux concerts, étendront le nombre des œuvres proposées au public. Il ne suffit point de faire entendre une seule fois des œuvres comme les *Miroirs, En Languedoc,* ou les *Rustiques :* ce n'est qu'à l'aide d'auditions répétées que leur esprit, leur puissance ou leur charme pénétreront les esprits soucieux d'art véritable.

La présence de ces quatre compositeurs, en même temps qu'elle honorait le *Cercle de l'Art Moderne,* lui fut le plus enviable encouragement à poursuivre son œuvre de véritable décentralisation de l'art sincère et libre.

G. Jean-Aubry.



MONTPELLIER

A 800 kilomètres de Paris, loin des bruits de la Capitale, Montpellier a été longtemps un petit centre intellectuel et artistique qui se suffisait presque à lui-même. On y a toujours trouvé des amateurs curieux de belle musique, et des salons où on la cultivait. Mais est-ce une question de climat, de tempérament, de race..... que sais-je, Montpellier n'a pas été capable, jusqu'à aujourd'hui, d'institutions musicales fécondes et de longue durée..... toutes celles qu'on y a fondées ont disparu, d'une mort sans éclat et sans secousse, après avoir souvent connu une ère fugitive de prospérité. Ainsi en fut-il de la *Société Philharmonique,* de la *Société des Concerts Symphoniques,* pour

ne parler que de deux organisations dont la vie a dépassé dix ans. Mais je crois que la *Schola* de Montpellier, fondée par Ch. Bordes en 1905, fera mentir cette loi biologique. C'est cette *Schola* qui alimente Montpellier de musique depuis deux ans, et elle abreuve son auditoire aux sources les plus pures de l'art. Si par malheur la *Schola* venait à mourir, elle mourrait comme l'hermine : *impolluta*. Mais elle vivra sûrement. Dans ces deux ans d'existence, elle a mis au jour plus de vraie musique, qu'il ne s'en était fait en dix ans à Montpellier. Ne serait-ce qu'à ce point de vue, Montpellier doit une vive reconnaissance à Ch. Bordes, qui a planté sa tente sous ses murs.

La seule énumération des œuvres importantes données par la *Schola* de Montpellier depuis sa fondation suffira à prouver ce que j'avance : de Gluck, le 5e acte d'*Armide*, le 1er d'*Alceste ;* de Lulli, le 3e acte d'*Amadis ;* de Rameau, le 1er acte de *Castor et Pollux*, le 4e d'*Hippolyte et Aricie ;* de Bach, deux Cantates, (*des Elections*, *Ihr werdet Weinen*), *l'Actus tragicus* et de nombreux Concertos ; de Mozart un important fragment d'*Idoménée ;* de Clérambault, des Cantates ; de César Franck, *Rebecca ;* sans compter de nombreuses pièces, (Chansons et Motets) du XVIe siècle, etc, etc.

Je ne parlerai avec quelque détail que des deux derniers concerts de la saison : le premier donné dans la Salle de l'Université, à l'occasion du Congrès des Sociétés Savantes ; le second qui a eu lieu le lendemain, dans l'Eglise Saint-Denis, avec les chœur de la *Schola* de Montpellier.

Dans le premier, on entendit : MM. Raymond Bérard, J. Bouillon et Bonafé, accompagnés d'un petit orchestre, donner une excellente audition du Concerto Brandebourgeois, en *ré* majeur de J. S. Bach, pour piano, flûte et violon. Les chansons à quatre voix du XVIe siècle, furent chantées avec beaucoup de style et d'art, par les chœurs de la *Schola* de Montpellier. Enfin, et ce fut le *clou* de la soirée, l'ancien quatuor vocal de la *Schola de Paris*, reconstiué, se fit entendre, notamment dans le *Madrigal* de G. Fauré et le *Madrigal à la musiqne* de Ch. Bordes, etc. Les quatre artistes, Mlle Marie de la Rouvière, Mme J. de la Mare, MM. Boulo et Gébelin constituent l'ensemble le plus ravissant qui se puisse rêver. On ne peut concevoir de plus belles voix unies dans un effort plus généreux et plus habile d'intelligence et d'interprétation.

Le lendemain, à Saint-Denis, les chœurs donnaient la cantate de Bach : *Jesu der du meine Seele* : les *soli*, chantés par Mlle Marie de la Rouvière, Mme de la Mare, MM. Gébelin et Boulo, laissèrent dans l'auditoire une grande et profonde impression, (surtout l'*air* de basse, et le délicieux *duo* entre les deux voix de femme). Ce fut là une des plus belles exécutions de la *Schola* de Montpellier. Je donnerai désormais, séance par séance, un compte rendu de ses auditions. Je crois qu'il y a peu de choses aussi intéressantes que ces essais de décentralisation provinciale, surtout quand ils sont, comme ceux de Montpellier, dirigés par un artiste de haute valeur comme Ch. Bordes. En ce moment, on prépare quatre séances de quatuor d'archets, dont les exécutants, des professionnels montpellierains d'une technique éprouvée : MM. Carles, Bouillon, Ballé et Flouch, se sont confiés à la direction esthétique du maître. C'est là un joli geste de confiance et de désir de bien faire.

Et. Gervais.



NANCY

CONSERVATOIRE. — LES XI CONCERTS DE L'ABONNEMENT.

La Société des concerts du Conservatoire de Nancy vient de réunir, comme de coutume, à cette époque, les programmes de la saison musicale, sous une couverture que signe un énergique dessin du maître Prouvé.

Tout un monde de sensations se dégage, à parcourir cette brochure, simplement et modestement documentaire.

Ce sont d'abord, les *IV symphonies* de Schumann : celles plus rigoureusement ordonnées, comme la deuxième et la quatrième, celles, descriptives de luttes sentimentales comme la première, ou empreintes — dit-on — de couleur locale comme la troisième. Et, pour compléter la physionomie de Schumann symphoniste, nous ouïmes, aussi, des pages moins connues : *Ouverture, Scherzo et Finale*, qui sont un peu comme les parties extrêmes d'une symphonie inachevée, une symphonie dont le milieu manquerait ; ce qui ne laisse pas de surprendre, car il semble que Schumann n'avait qu'à se baisser pour cueillir le

lied par la prairie germanique, et pour le disposer, ensuite, en bouquet, dans l'adagio d'une symphonie.

Du romantisme français, aussi : Berlioz ! naturellement, *Harold en Italie*, bien guitare, et *Roméo et Juliette* (Tristesse de Roméo. Fête chez Capulet), où le thème de Roméo éclate, avec magnificence, aux trombones.

Tout cela d'une exécution fouillée, fournie, montrant l'entraînement excellent de l'orchestre qui possède aujourd'hui — sous la direction de M. Guy Ropartz — un répertoire d'*Ouvertures* dont une bonne part fut réentendue, avec plaisir et fruit, durant cette saison : *Léonore* (n° 3) ; *Vaisseau fantôme, le Messie* (particulièrement remarquable), les *Maîtres-Chanteurs ;* le *Prélude de Parsifal,* après quoi il ne conviendrait guère d'entendre autre musique, si n'existait, pour le concert également : l'*Enchantement du Vendredi-Saint, Hänsel et Gretel* (Prélude du I)... J'allais ajouter : *L'après-midi d'un faune ;* mais ce n'est qu'un prélude... aux vers de Mallarmé, ou plutôt non ; car la délicieuse églogue de bussyste, cette fois comprise par les musiciens nancéiens (je veux dire : par les exécutants) constitue vraiment une finalité en soi. Telle, l'essence triple, extraite des roses, acquiert une vitalité propre et indépendante de la fleur.

Plaisir tout neuf des premières auditions. Que l'*Ouverture de Bérénice* d'Albéric Magnard est donc une belle et forte page, d'une luminosité, vengeresse de l'incompréhension dont souffrit si longtemps l'auteur en notre ville !

La ligne en est nette et vigoureuse, et la couleur orchestrale, en particulier l'allure solide du quatuor, est chaude, vibrante, prise en pleine pâte. Le genre, en effet, ne comporte pas les finesses exagérées des poèmes à intentions littéraires, les ciselures d'instrumentation des symphonies à programme de l'école russe. Ce n'est pas de l'art byzantin ; c'est du bel art classique français, inspiré de Racine : une œuvre.



Le vainqueur du prix Crescent, acclamé au Conservatoire parisien, ne le fut pas moins à celui qu'il fait mouvoir d'un simple froncement de ses sourcils olympiens. De la première symphonie (sur un choral breton) réentendue avec un très grand intérêt

au concert de rentrée, à cette troisième avec chœurs, grand a été le chemin parcouru par M. Guy Ropartz. Il semble que la *symphonie en mi* procède, à la fois, pour sa couleur, son accent de terroir bien caractérisé (thèmes de la mer et de la forêt) de la symphonie n° 1 ; et pour la coupe, plus nette, plus classique — malgré l'élément vocal où baigne littéralement tout l'œuvre — de la symphonie n° 2. Remarquons que, dans celle-ci se trouvait déjà un *Scherzo*, d'allure beethovénienne, et qu'un scherzo, ardent comme une rafale humaine, parcourt, avec vigueur, le quatuor dans la symphonie en *mi*. Cela au point de vue formel. Mais, à celui des idées et du sentiment qui se dégage de la complexité des harmonies. Quelle merveilleuse richesse acquise cette symphonie ne révèle-t-elle pas !

Malgré que l'élément vocal soit, par sa distribution même dans toute la symphonie, plus considérable que dans la neuvième de Beethoven — qui clôtura magnifiquement la saison — il semble, toutefois, que dans Beethoven, ce sont les puissantes clameurs humaines qui déchaînent l'enthousiasme final, au lieu que, dans l'œuvre de Ropartz c'est le triomphe définitif de l'orchestre, symbolisant la joie immense du retour à la nature.

Avec Beethoven, la liberté parle, et la liberté, qu'elle soit personnifiée par une femme, par une foule, ou (comme dans Hugo) par un ange, c'est la voix humaine qui l'exprime.

Dans Ropartz, toute expression de ce monde se tait et les hommes fixent leurs yeux vers le soleil — splendeur trop éclatante, trop écrasante pour pouvoir s'exprimer vocalement. Et c'est le triomphe d'une belle phrase, lancée avec une puissance inouie par les cuivres. La *symphonie en mi* de M. Guy Ropartz fut exécutée, à Nancy, au premier et au dixième concerts de l'abonnement. A ces deux auditions, l'on remplit la salle, à obstruer les couloirs internes de dégagement. L'enthousiasme d'un public — célèbre entre tous par sa froideur — se répandit en acclamations unanimes.

A la première audition, les soli vocaux étaient ainsi distribués : Mmes Anne Vila et Georges Marty ; MM. Cazeneuve et Labriet (du théâtre de Nancy, remplaçant à l'improviste M. Daraux, malade). A la deuxième audition, Mlle Pérérol, du théâtre municipal, tenait la partie de soprano, et M. Labriet s'imposait définitivement, l'indisposition de M. Daraux s'étant, malheureusement, aggravée.

Interprétation de choix, d'aillleurs, sauf en ce qui concerne Mme Marty, dont l'organe fatigué réclame, pour l'éminente artiste qui le possède, une indulgence que l'on éprouve quelque peine à lui concéder. Je suis peut-être bien hardi d'énoncer semblable opinion — impersonnelle cependant — alors que le grand Bach a dit au Créateur lui-même : « *Dieu, ne juge pas tes fils !* »

Il est vrai qu'il l'a dit en une cantate admirable dont l'*Air de ténor*, vocalisé par Cazeneuve, sur un mouvement d'autant plus périlleux qu'il est plus calme, a transporté d'aise tout l'auditoire. Avec le *Choral final de la Passion selon saint Jean* (souvenir d'heures glorieuses pour le conservatoire Ropartz) et : *Deux sinfonie de la* 35e *Cantate d'Eglise*, posées avec rigueur, à l'orgue, par M. L. Thirion, c'est ainsi que fut honoré J.S. Bach, cette année, à la salle Poirel.

J'allais oublier, cependant, le *Concerto en ré majeur* pour piano; ce concerto est le même que celui en *mi*, pour violon. Entendez toutefois, qu'il en diffère aussi radicalement qu'un enfant aux yeux bleus, aux cheveux roux et au teint de lait, pourrait différer de son frère jumeau, doté d'un teint mat, de cheveux d'ébène et de prunelles de jais. Ce fut Ysaye qui fit, naguère, planer nos âmes aux accents du *Concerto en mi*. Ce fut Blanche Selva, qui, cette année, modela le *Concerto en ré majeur* d'un toucher onctueux et précis, arrondissant les contours sans aucune bavure.

La même artiste nous fit entendre, une fois de plus, la cascade cristalline qui s'écroule, en miroitant sous mille facettes, dans la *Symphonie sur un chant montagnard* de d'Indy. Nous avons regretté que Mlle Selva ne nous fît pas entendre publiquement, pour rester sur les cimes, le *Poème des montagnes*. Du moins, eûmes-nous, pour la première fois à l'orchestre le *Jour d'été à la montagne*.



De la *Symphonie* au *Jour d'été* il apparaît bien que l'on ait encore gravi quelques contreforts qui cachaient la splendeur, austère et mélancolique, du sommet le plus élevé. Dans la symphonie, l'on entendait quelques rondes fantastiques animant les pins noirs. Au final s'avérait, même, le bondissement, par la vallée, de danses populaires pleine de vie et de sève.

Le *Jour d'été* donne l'impression que l'on est, cette fois, très éloigné de la terre et des hommes : la nue, le soleil strident et clair, regardent seuls le poète qui rêve... Et le poète, empli par la nature sauvage et solitaire d'une ivresse aux élans métaphysiques, se sent tout près d'adorer Dieu.

... Pages hautaines, d'accès non commode, certes, tant pour l'exécutant que pour l'auditeur, mais d'une telle nouveauté dans le développement et dans l'orchestration, qu'elles nous saisissent de cette espèce de crainte religieuse qui annonce, subjectivement, la révélation des grands mystères.

De M. Vincent d'Indy — physiquement froid, réservé — on ne peut dire qu'il prodigue les éloges. Ceux qu'il adressa à l'orchestre des concerts du Conservatoire n'en sont donc que plus inestimables.

Il sait, d'ailleurs, cet orchestre, reconnaître les intentions les plus diverses, et souvent aussi, les plus disparates des auteurs : que ce soit le mysticisme, imagé et décoratif, de Franck, dans le *Chasseur maudit* ou l'idéologie de la *Vie du poète* de Charpentier, sombrant en des saturnales hautes en couleur.

Encore que ce n'ait pas été le prestigieux orchestre d'amateurs que Wagner réunit à Lucerne pour faire exécuter *Siegfried-Idyll*, cette expansion ineffable de joie intime et de tendresse profonde reçut cependant une interprétation, chaude et passionnément grave, qui a dû plaire aux mélomanes d'outre-frontière, attirés à Nancy par les concerts dominicaux.

En premières auditions, les poèmes symphoniques suivants : *Titania* de Georges Hue, musique d'un franckisme aimable, *En Norvège* de Coquard dont les danses nous intéressent plus que la partie descriptive proprement dite, et deux pièces d'orchestre, très délicatement ouvragées, du Lorrain Florent Schmitt : *Traversée heureuse* et *Scintillement ;* béatitudes voluptueuses de l'âme dans la nature implacablement belle, telles qu'on peut les goûter sur les rives — dirai-je fortunées ? — des lacs italiens. La distinction dans la grâce qui caractérise ces pièces, M. Florent Schmitt en est redevable, pensons-nous, à Gabriel Fauré, dont la musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* est d'une élégance de lignes qui fait songer aux courbes pures des amphores.



Dirons-nous le succès, très prévu, de l'inévitable concerto, sans lequel il n'y aurait pas de public, ni d'abonnnés dans les auditions françaises ?

Le violoncelle de M. Pierre Samazeuilh s'émut, avec grâce et charme, aux *Variations symphoniques* de Boellmann ; celui de Fernand Pollain joua, vis-à-vis du *Concerto en la mineur* de Saint-Saëns, le rôle qu'une jeune fille, vierge et nue, dût remplir, dit-on, auprès du saint roi David : je veux dire qu'il lui communiqua une chaleur déficiente. Le talent de Pollain resta intact — toujours comme l'ingénue biblique que le roi « ne connut point ».

M. Emile Chaumont devait jouer le *Concerto pour violon* de Lalo. Mais il préféra donner celui de Max Bruch. Il le donna, d'ailleurs, avec une sobriété recommandable et fit valoir de bien jolies qualités, non seulement du son, mais encore du sentiment.

Outre Selva concertant dans le festival d'Indy, nous eûmes encore M. Jean Foucault, qui fit s'évaporer les savoureux et agrestes effluves de la *Fantaisie pour orchestre et hautbois*.

Quant à Diémer, ce grand maître qui joue si excellemment de la musique de « petits maîtres », il triompha, avec d'autant plus d'éclat, qu'une légende bien connue tendait à le présenter au public comme un artiste correct — très correct ! — mais froid, — ô, si froid !

En réalité, Diémer joint, à une impeccable exécution, une rondeur du son qui communique à son phrasé une vivifiante chaleur. Diémer est précis, fin, délicat, jusqu'au paradoxe. Il n'enveloppe pas, peut-être, comme l'onctueux Pugno, mais qu'il soit sec, non pas. D'ailleurs il est « brillant », et conçoit-on la sécheresse dans un jeu brillant ?

Bien qu'*Harold en Italie* ne constitue pas un concerto, pas plus d'ailleurs, qu'un poème symphonique (à mon sens, cela ne constitue rien du tout), ce médiocre Berlioz fut, néanmoins, l'occasion d'entendre l'alto de M. Laforge qui, lui, a de la valeur. *L'Elégie* de Fauré — avec la transcription de René Pollain — conquit à l'éminent artiste des applaudissements, plus vifs et plus spontanés, de la part des musiciens.

Le Concerto le plus intéressant de la saison fut encore, peut-être, le *Concerto grosso*, n° 1, de Händel, pour violon, (M. Heck) deux hautbois (MM. Foucault et Lamy) et basson (M. Gandoin).

Ici, le souci de l'exécutant n'est plus de briller en soliste.

Ce n'est pas, davantage, de se fondre dans la masse des instruments. C'est une sorte de conversation de très bonne compagnie, engagée dans un salon de style archaïque. Chacun brille, fait preuve d'esprit. Personne n'est éclipsé. Cela serait-il réalisable de nos jours, et n'y faut-il pas voir un exemple de plus, de cette pondération, avisée et sage, dans le pompeux, qui est un des plus puissants caractère du classique, et, en particulier, du classique händelien ?



Le chant, dans les concerts de Nancy, eut sa large part, dans la *Symphonie en mi* de Ropartz, tout d'abord, ainsi que nous l'avons signalé, dans la 9e de Beethoven (avec l'appoint, non négligeable d'une valeur locale : le *mezzo* de Mlle Alice Brégeot) la cantate : *Dieu, ne juge pas tes fils*, le *Choral final de la Passion selon saint Jean*, et une reprise intéressante de *La Vie du poète* de Charpentier (Mlle Pérézol, Mme G. Marty, MM. Cazeneuve et Labriet).

Chose singulière, la partie vraiment restée fraîche, bien personnelle, de ce poème-symphonique-cantate, c'est encore la fête grouillante à Montmartre, tout ce qui, dans la pensée de l'auteur, devait être ironie, et qui s'affirme — avec sa truculente orchestration et ses truandailles rythmiques — comme éternelle vérité.

Au contraire, les rêveries idéologiques du poète, dans les parties précédentes, nous semblent quelque peu vieillotes, un peu sous la domination de Berlioz. Peut-être cela tient-il, aussi, à la trop grande assise tonale que l'on y remarque.

Les modulations, si variées, si nombreuses de la musique dernièrement née habituent vite l'oreille à d'esthétiques exigences.

Mlle J. Gustin chanta, avec goût, un air de *Gismonda* de Händel, et la Kutscherra, superbement, le *Roi des Aulnes*. MM. Anatole le Braz et Bourgault-Ducoudray — tous deux poètes et grands poètes — firent passer en nous le souffle du large avec leur *Chanson de la Bretagne* où alternèrent les voix de Mme Blane et de MM. F. Lemaire et Carbelli. Rien de plus intéressant que de voir M. Bourgault-Ducoudray diriger l'or-

chestre dans l'exécution de ses œuvres. Il exige beaucoup ; il drague la marée sonore, comme les pêcheurs de son pays labourent l'océan de leurs vastes filets. Mais aussi, pas une nuance, pas une intention sentimentale n'échappent, hors des mailles d'une telle volonté tendue. Le barde du *chant d'Ahès* fut longuement acclamé.

De M. Pierre Bretagne — un Nancéien — Mlle Eléonore Blanc nous dit exquisement une mélodie, distinguée et fine, sur des vers de la comtesse de Noailles. M. Pierre Bretagne est un des élèves de M. Guy Ropartz et l'on s'en aperçoit, à la teinte générale de son harmonie ; néanmoins, cette œuvrette, jolie, décèle aussi une certaine délicatesse naturelle dans la façon de traiter la déclamation lyrique.

L'on eut plaisir à rencontrer, en M. Pierre Bretagne, un homme de goût, uni à un musicien dûment averti des principes de son art. Peu de Lorrains ont chanté le printemps, la vie bondissante et chaleureuse — si ce n'est peut-être M. Gustave Charpentier. Nos poètes, eux-mêmes, comme le regretté Charles Guérin, ont aimé les grâces moribondes de l'arrière-saison. C'est pourquoi, sans doute, la mélodie de M. Pierre Bretagne, s'intitule *Automne*. Outre sa richesse décorative, l'automne a d'ailleurs, auprès qu Nancéien, un moyen puissant de séduction. N'est-ce pas lui qui ramène dans la ville, la musique (engourdie pendant l'été), avec les premiers concerts du Conservatoire ?

René d'Avril.



SAINT-QUENTIN

Mme E. Marchand a donné cet hiver, comme l'an dernier, une série d'auditions-conférences. Nous avons déjà parlé ici de cette très louable entreprise, si propre à répandre le goût et l'intelligence de la belle musique.

Madame Marchand, malgré la rare perfection de son exécution, ne recherche pas le succès banal de la virtuosité, mais elle poursuit un but plus élevé, et s'est donné une tâche plus féconde. Toute exécution d'une œuvre est précédée d'un exposé très

substantiel sur sa signification, sur le milieu historique et social où elle est apparue et sur sa place dans le développement musical.

L'an dernier, les auditions avaient été plus particulièrement consacrées à *J. S. Bach* et à *Beethoven ;* cette année c'est *César Franck* et *Debussy* qui ont été surtout étudiés.

Une intéressante introduction sur la vie et le caractère si nobles de *César Franck*, a été suivie de l'exécution de la 4e *Béatitude*, hymne sublime à la justice, *des Variations symphoniques* (à 2 pianos), du *Prélude, Choral et Fugue, Prélude, aria, finale*, de la *Sonate*, etc.

C'est avec une finesse et une précision remarquables que Mme Marchand a expliqué le charme enchanteur et très mystérieux de la musique de *Debussy*, le secret de son exquise souplesse : sa mélodie repose sur les principes du pur chant grégorien et se rattache ainsi aux mélodies les plus antiques ; à ce point de vue Debussy a eu pour précurseur le maître russe *Moussorgski*, auteur de cette œuvre si originale et si savoureuse qu'est la *Chambre d'enfants ;* il a été donné une audition de cette œuvre si vraie, si juste, dont la grâce naïve a charmé l'auditoire. Mme et Mlle Marchand ont exécuté à 2 pianos le *Prélude à l'après-midi d'un faune* où le musicien évoque avec tant de charme la nature païenne, vivante et voluptueuse, telle que l'avait évoquée Mallarmé, ou mieux telle qu'elle apparaît dans les *Eblouissements* de la comtesse de Noailles.

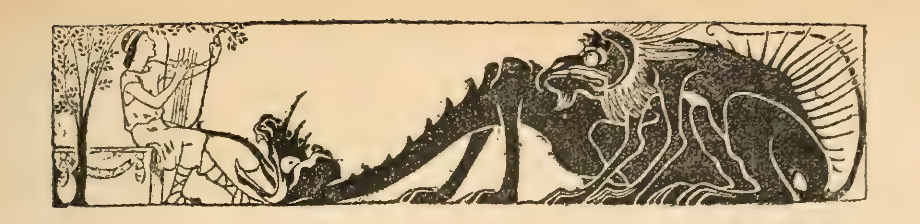
Comme l'an passé, *l'œuvre de Chopin* a été l'objet d'une séance particulière précédée d'un exposé sur Chopin professeur et sur la façon dont il voulait qu'on interprétât sa musique si souvent hélas ! massacrée par des interprètes inintelligents ou fantaisistes. Mme Marchand a insisté sur le fameux « tempo rubato » dont l'emploi fréquent communique à la musique de Chopin un charme si particulier. Mlle Marchand a exécuté avec le même goût et le même succès que l'an dernier des *polonaises, ballades, nocturnes*, etc.

De ses études si approfondies sur l'œuvre des grands maîtres, Mme Marchand tire de très intéressantes conclusions : *La musique, a-t-elle dit, est un langage précis, dont l'évolution subit les mêmes transformations que n'importe quel langage ; le fond est éternel, puisque c'est l'âme humaine ; mais chaque époque a, pour le traduire, des formes qui lui sont propres. Il faut donc se*

donner la peine d'étudier l'évolution du langage musical à travers les âges, si l'on veut pénétrer la signification exacte de la musique. Ces remarques si justes n'inspirent-elle pas des regrets ? Envisagée sous cet aspect, la culture musicale n'est-elle pas, malheureusement, très négligée dans notre pays ? Aussi faut-il savoir un gré infini à ceux qui s'efforcent, sinon de combler cette grave lacune de notre éducation française, du moins d'éveiller l'attention de ceux qui sont capables de goûter cette initiation et d'en propager le goût autour d'eux.

V. d. B.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

Dans ces mois d'été où les concerts sérieux son tremplacés par des concerts populaires en plein air et où toute activité artistique (sauf pour le compositeur) est interrompue, le moment paraît propice pour faire connaître les progrès des Américains dans l'art musical créateur.

J'aimerais dans cette lettre parler de Frederick Ayres, de Colorado Springs (Colorado), un auteur dont les œuvres, quoique peu nombreuses encore, semblent nous annoncer un caractère, un homme qui, avant d'écrire, a pensé et senti profondément, et a trouvé un moyen d'expression logique, et surtout personnelle. M. Ayres, très jeune encore, possède des dons exceptionnels d'inspiration et de goût artistique.

Hermann Grimm dit un jour que la langue anglaise avait la délicatesse de la langue française combinée avec la force de la langue allemande.

Certains Américains disent de même que la musique américaine (ainsi que le prouvent quelques-uns de ses meilleurs modèles) doit allier à la clarté et à la fermeté de touche que nous admirons dans la musique française, la logique et la forte construction allemandes. Elle saura éviter la légèreté française aussi bien que la lourdeur allemande. La musique de M. Ayres n'est évidemment pas très éloignée d'un pareil idéal, mais nous pouvons attendre avec confiance les progrès de son art, car il sait unir à une rare imagination, une forme à la fois correcte et personnelle. Harmonie originale, pureté de ligne mélodique, construction bien ordonnée : telles sont les qualités techniques de la musique de M. Ayres.

Il possède la faculté particulière de disposer les notes de chaque accord de manière à en faire ressortir le plus possible la richesse tonale. Sa musique est profondément sincère de sentiment, capable de délicatesse et de grâce, elle unit à une grande vigueur une pondération, une retenue et une maîtrise de soi, qualités indispensables pour atteindre aux profondeurs de l'art.

L'exemple le plus frappant des qualités de M. Ayres est son *Sea Dirge*, un chant dont les paroles sont tirées de la *Tempête* de Shakespeare. Le compositeur a réussi admirablement à suivre le sens varié des paroles, sans nuire à l'unité de la ligne mélodique. Chacune des trois premières idées se lie à la suivante, sans donner l'impression d'une interruption ou même d'une pause. Le véritable esprit de la mer semble pénétrer chaque mesure et en faire un tout qui force l'admiration de l'auditeur. Ce chant a été écrit par un poète musical, dans le vrai sens du mot.

Un autre poème du même auteur, *It was a Lover and his Lass*, mis en musique par M. Ayres, est empreint d'une véritable grâce shakespearienne et d'une richesse tonale qui ne le cède en rien à la richesse d'écriture du poète.

Les *Trois chants* de M. Ayres sont d'une période antérieure, mais déjà ils portent en germe les qualités qui distinguent sa personnalité. Le premier, un *Spring song*, paroles de Robert Browning, est plein de fantaisie et de grâce, mais le style et l'expression de cette œuvre rappellent trop la manière de son maître, Stillman Kelley. Son sentiment personnel ne se manifeste que dans le dernier chant du groupe. *Bestowal*, paroles de Marguerite Fuller. Mais le *Sea Dirge* est évidemment sa meilleure œuvre jusqu'à présent.

Deux autres chants avec paroles de Shahespeare vont paraître prochainement *Where the Bee sucks* et *Come unto those yellow sands*. La personnalité de M. Ayres se fera connaître de plus en plus, je n'en doute pas, et je sens qu'il aura du nouveau à nous dire.

ARTHUR FARWELL.





ART DU CHANT

Dr Pierre Bonnier. — *La voix. Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation.* — Conférences faites au Conservaroire de Musique de Paris en 1906. Félix Alcan, éditeur, 1907.

Voici un excellent ouvrage sur la Physiologie de la Voix. L'auteur expose avec conviction et ardeur les principes de l'art du chant basé sur la Physiologie dont on est généralement si ignorant.

Cette tentative, d'inviter au Conservatoire un laryngologiste pour donner des notions justes et claires sur l'organe de la voix, tellement malmené par les chanteurs, ainsi que des conseils pratiques, devait y avoir les meilleurs résultats. Cet ouvrage a le caractère un peu combatif, mais c'est que l'auteur lutte contre toute la façon d'enseigner le chant, au Conservatoire et ailleurs, avec quelle raison !.....

« Les manquements aux règles physiologiques dont pâtis-
« sent si fréquemment tant d'élèves chanteurs sont en petit
« nombre, presque toujours les mêmes. Une personne qui n'a
« jamais appris à chanter peut avoir dans la tenue de sa voix
« beaucoup de défectuosités artistiques, elle n'en aura en général
« que peu de physiologiques, car on ne va guère spontanément
« contre sa nature et contre la nature. Seulement après quel-
« ques mois d'enseignement de chant, cette même personne
« aura souvent gagné quelques qualités artistiques, mais mal-
« heureusement aussi beaucoup de défauts physiologiques.

« Elle pense maintenant non plus à ce qu'elle chante, mais à son « chant, elle se sent chanter, elle se sent respirer. Or, il n'est pas « bon de penser à l'exécution d'un acte physiologique en l'exé- « cutant : on marche mal en regardant ses pieds ; le malade à « qui nous demandons de respirer, respire mal tout d'abord, « son cœur de même bat mal quand on l'ausculte. Mais s'il est « déjà mauvais de penser ainsi à ce que l'on fait en le faisant, « il est désastreux d'y penser mal, et c'est ce qui arrive fatale. « ment quand on s'inspecte intérieurement avec des notions « fausses sur l'anatomie et la physiologie des organes que l'on « scrute en soi-même ».

Le Docteur Bonnier étudiera donc la formation de la voix, le geste respiratoire, la voix libre et ses renforcements, puis il expose comment se perdent les voix, les grands et petits accidents du travail vocal. (Les conférences étaient éclairées de démonstrations pratiques). Il finit par un chapitre très intéressant par sa clarté et sa simplicité : *La Pratique de la Voix*, subdivisé en petits paragraphes, qui peuvent répondre à toutes les préoccupations du chanteur.

Par exemple : *Faut-il appuyer la voix ?* « Cherchez à emplir « la salle en profondeur, en hauteur, en largeur, par le dévelop- « pement de l'ampleur vocale et non de la force ; mettez votre « voix dans la salle et faites chanter la salle ; votre voix gran- « dira, occupera la salle et se formera au milieu de votre audi- « toire. Et cependant, en réalité, ce n'est qu'en vous qu'elle « se sera produite et en vous qu'elle aura trouvé des points « d'appui ; mais la préoccupation qui vous donnera la bonne « attitude vocale, le bon geste respiratoire et phonique, c'est « précisément la contemplation auditive du but à atteindre, la « visée sonore et la recherche de l'appui au point d'arrivée. « Le tireur n'a l'attitude utile et correcte que quand il a le but « dans sa ligne de mire ; s'il songe à son attitude, il tire mal ; « s'il voit le but et pense à l'atteindre, il prend instinctivement « et directement la bonne attitude. Faites de même. »

Et combien de bons conseils pour toutes les attitudes vocales, dont il nous serait impossible de citer tous les passages. Il faut y renvoyer le lecteur.

Cependant nous ne sommes pas de l'avis de M. Bonnier, quand il affirme que les vieux maîtres enseignaient le chant en six mois (page 3). Au contraire, les traités musicaux du

XVIII[e] et du XVII[e] siècle ne nous attestent-ils pas la patience et la sévérité de ces admirables vieux maîtres, qui ont formé les plus parfaites, glorieuses et surtout solides voix des temps passés? Ils posaient la voix pendant 3 et 4 ans en n'imposant à l'élève rien que des exercices, quelquefois rien que des notes posées, entre temps les instruisant dans la théorie musicale, dans l'art de jouer du luth ou du clavecin, de savoir s'accompagner, préparant ainsi non seulement des chanteurs, mais de vrais musiciens.

Et après cette dure épreuve ils laissaient l'élève se former librement comme artiste, une fois qu'il n'avait plus à lutter contre les difficultés du métier.

De nos temps, on fabrique les chanteurs à la vitesse des automobiles, c'est pourquoi ils se butent si vite et si facilement à tous les obstacles qu'ils rencontrent sur leur route.

Dans l'appendice le lecteur trouvera trois chapitres ou plutôt trois articles parus antérieurement, des plus intéressants, sur *la Culture de la voix*, sur *l'Oralité dans l'enseignement*, où l'auteur attaque justement le peu de préoccupation qu'on a, en général, de développer la parole pour tout enseignement, et enfin *l'Examen Clinique des voix du concours de chant en* 1906, dont plusieurs exemples sont frappants par l'ensemble des vues et où se manifestent aussi bien la sûreté du sentiment vocal et du goût musical, que la science bienfaisante de l'auteur.

MARGUERITE BABAIAN.



CHANT LITURGIQUE

R. P. J.-B. REBOURS : *Traité de psaltique* : théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque (Bibliothèque musicologique, t. II) ; in-4° de XVI - 290 pages ; 12 francs.

R. P. J. THIBAULT : *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine* (Bibliothèque musicologique, t. III) ; in-4° de VIII-108 pages et 28 planches phototypiques ; 12 francs. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte ; Leipzig, Otto Harrassovitz, 14, Querstrasse.

Ces deux volumes forment la suite de la « Bibliothèque musicologique » dont notre confrère M. Pierre Aubry a entrepris la publication. Ils se rattachent tous deux à un même sujet : Le chant des églises grecques.

Le tome II, dû au P. Rebours, professeur au séminaire grec-melchite Sainte-Lune, à Jérusalem, est un ouvrage surtout pratique, mais d'une très grande valeur. Divisé en quatre parties, il contient tout ce qu'il est loisible de connaître sur la théorie et la pratique actuelle du chant byzantin. La première partie traite des notes, des *martyries*, du rythme et autres éléments du solfège. Une seconde partie initie aux curieuses divisions diatoniques, chromatiques, et enharmoniques des gammes usitées chez les Grecs et Syriens modernes ; cette partie est complétée par l'étude des *phthorai*, de l'*ison*, etc. Dans la troisième partie on étudie les huit tons, dont la nomenclature actuelle est si embrouillée, et où toutes les musiques d'Orient ont apporté leurs sédiments respectifs ; les genres *hismologique*, *stichisarique* et *papadique* y sont pareillement décrits. La dernière partie est un répertoire courant des chants les plus communs des offices grecs.

Enfin trois appendices parlent de la *musique liturgique arabe* (chrétienne du rit melchite), de la *musique liturgique russe*, des tons et des modes. Ce dernier appendice est, à mon avis, la partie faible de l'ouvrage, l'auteur ayant commis plusieurs confusions entre les *tons* et les *modes*, sujets d'ailleurs de confusions semblables chez bien d'autres auteurs, même anciens.

Le livre du P. Rebours contient une centaine de mélodies ecclésiastiques grecques et arabes, qu'on chercherait en vain en d'autres recueils, et qui lui donnent une valeur documentaire de premier ordre. Parmi les mélodies ainsi transcrites en notation européenne, on en trouvera quelques-unes déjà publiées dans des études et articles de revues par divers musicologues ; il est fort intéressant de comparer à celles-ci les transcriptions du P. Rebours.

Dans le tome III, le P. J. Thibaut fait surtout de l'archéologie. Son ouvrage, très curieux, est le développement de cette thèse : les neumes de l'église latine sont une simple modification de la notation constantinopolitaine. J'ai déjà dit ailleurs en quoi cet argument me paraissait aventuré : en dehors des raisons

proprement musicales, les documents nous montrent en effet que la notation musicale appelée neumatique était d'usage ancien au IXe siècle, et des textes la mentionnent pour la seconde moitié du VIIIe ; la forme de notation byzantine appelée « constantinopolitaine » par le P. Thibault n'est qu'une notation mixte employée entre le XIe et le XIIe. Il a manqué à l'auteur de connaître les notations diastématiques byzantines plus anciennes ainsi que les neumes de l'église mozarabe, qui sont un mélange des notes romaines et byzantines.

Mais, cette réserve faite, je dois dire que cet ouvrage apprendra beaucoup aux personnes peu familiarisées avec les questions de musicologie byzantine. On doit remercier le P. Thibault des nombreux extraits qu'il donne d'anciens traités de ce chant, et qui précisent le sens et la valeur des caractères traditionnels. Je signalerai plus spécialement, pour l'histoire même de la musique en général, un intéressant texte de la vie de Sévère d'Antioche, qui permet de constater, dès le début du VIe siècle, l'usage des huit tons ecclésiastiques ; c'est là un document précieux. Il est regrettable que l'auteur n'ait pas partout ainsi appuyé ses affirmations de preuves, comme ce qu'il dit de l'école sangallienne (pages 70, 82 et 91) ; ce sont là des taches malheureuses, ainsi que les trop nombreuses coquilles typographiques ayant subsisté au tirage. Elles disparaîtront, nous prévient l'auteur, dans une prochaine revision.

Ces deux ouvrages sont en somme, des livres de haute vulgarisation du chant byzantin pour les musicologues occidentaux. On ne saurait qu'en remercier et en féliciter vivement les savants auteurs.

AMÉDÉE GASTOUÉ.





ÉCHOS ET NOUVELLES

— *Edvard Grieg.*

A l'occasion de la mort de ce compositeur, la *Grande Revue* publie, en son numéro du 25 septembre, un article de M. Louis Laloy dont voici la conclusion :

« Certains esprits chagrins tiennent aujourd'hui l'harmonie en fort petite estime, n'en font qu'un accesssoire, une sorte de parure que la mode seule rend nécessaire. Rien de plus injuste qu'une pareille prévention. Le progrès de la musique est de découvrir, entre les sons qu'elle emploie, des rapports toujours plus étendus : on ne voit pas en quoi l'harmonie serait moins propre à cette recherche que la mélodie. Un accord nouveau est une conquête, au même titre qu'une gamme ou un rythme ; c'est un mot ajouté au langage, mis à la disposition de ceux qui sauront le comprendre. Grieg a sa place marquée dans l'histoire de l'harmonie: ce n'est pas faire de lui un médiocre éloge.

« Ce qui lui a manqué pour être un grand musicien, c'est la force. Le charme exquis de son œuvre vient de ce qu'on y sent palpiter une âme mélancolique, repliée sur elle-même et comme frileuse, une âme de l'extrême-Nord, blanche et frissonnante, qui enferme en elle les émotions, s'en pénètre jusqu'à la souffrance : souvent les larmes sont tout près, sans se répandre toutefois, contenues par une pudeur, une pureté natives. Mais aussi une âme incertaine, hésitante, incomplète et par là même amicale : livrée à elle-même, elle languit et n'ose vivre, elle a besoin de secours et d'appui. Il lui faut la douceur de l'air natal, un spectacle familier, une voix connue, ancienne, et chère. Alors elle s'anime, sa musique s'éveille et répond. Seul, Grieg se trouble, et jette des regards anxieux vers ses maîtres d'autrefois. C'est pourquoi il n'a jamais pu écrire sans défaillance une œuvre de longue haleine. Les mélodies qui le soutiennent ne vont jamais loin ; c'est un mauvais moment à passer, pour lui, qu'un développement ou une transition. Mais la beauté ne s'estime pas au poids. Avec de grandes douleurs, Heine faisait de petits poèmes ; telle romance de Schumann a plus de portée qu'une de ses symphonies. En quelques pages, parfois quelques lignes, Grieg a su donner de son pays une image que les musiciens n'oublieront pas. Il a bien mérité les funérailles nationales que la Norvège veut lui faire.

— *Smetana.*

La renaissance de la nationalité tchèque au XIXe siècle est un des faits les plus surprenants qu'ait enregistrés l'histoire moderne. Smetana (1824-1884) a été le chantre inspiré, enthousiaste de cette résurrection : il a rendu à la Bohême, dont les artistes jusqu'alors se dispersaient dans les pays voisins, sa conscience et son autonomie musicales, et fondé une école tchèque aujourd'hui bien vivante et indépendante. Pourtant, Smetana fut, de son vivant, méconnu par ses compatriotes dont la méfiance et l'ingratitude empoisonnèrent sa vie, aggravant les souffrances que lui causèrent la surdité et une maladie nerveuse. C'est l'histoire tragique et admirable que raconte le *Smetana* de M. WILLIAM RITTER, publié par la librairie Félix Alcan dans la brillante collection des *Maîtres de la musique.* Cet ouvrage, le premier en français consacré au fondateur désormais immortel de la musique tchèque, ne sera pas lu seulement avec fruit par les amateurs de musique : il ajoute une page capitale à un chapitre essentiel de l'histoire d'Europe au XIXe siècle.



— *Les anachronismes.*

A l'occasion de la reprise prochaine de *Faust* à l'Opéra, avec nouveaux décors, M. Combarieu a écrit au Directeur du journal le *Temps* la lettre suivante :

Paris, 21 septembre.

« Mon cher directeur,

« Le *Temps* annonçait il y a quelques jours, que les nouveaux directeurs de l'Opéra, MM. Messager et Broussan, avaient l'intention de renouveler les décors de deux chefs-d'œuvre : *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, et *Faust* de Gounod.

« Au sujet de *Faust*, voulez-vous me permettre une observation qui, faite assez tôt, aura peut-être son utilité.

« C'est dans un décor Renaistance que jusqu'ici l'ouvrage de Gounod a été présenté au public. Il y a là une fâcheuse inexactitude. La critique française n'a jamais protesté, à ma connaissance, et je ne m'en étonne qu'à moitié : il est certain qu'on ne va pas à l'Opéra pour faire de l'archéologie; mais si sans qu'il en coûte davantage on peut éviter une idée fausse et donner à une œuvre lyrique la couleur générale qui lui convient, pourquoi ne pas ajouter au plaisir des yeux et des oreilles l'observation de la vérité ? Ce qui sied à *Faust*, opéra ou drame littéraire, c'est un décor *gothique.* Je m'abstiens d'énumérer ici les raisons très nombreuses et faciles à trouver qui au besoin justifieraient cette observation ; je me borne à la signaler aux très distingués directeurs qui veulent rajeunir le cadre d'une œuvre populaire.

« Avec l'assurance de mes meilleurs sentiments.

JULES COMBARIEU ».



— *Illustration musicale.*

La maison A. Durand et fils vient de faire paraître une belle affiche de Rochegrosse représentant une des scènes les plus dramatiques de *Pelléas et Mélisande* ; plus un grand nombre de publications nouvelles dont nous donnerons la liste dans notre prochaine livraison. Signalons dès aujourd'hui, et recommandons à tous ceux qui ont cru l'entendre, la partition d'orchestre du *Jet d'eau*, de Cl. Debussy.



— *Hambourg.*

Depuis le 31 août, date de réouverture, jusqu'au 13 septembre, le Grand-Théâtre de Hambourg a donné treize opéras : *Tristan et Yseult, Carmen, Samson et Dalila, Don Pasquale, Cavalleria rusticana, le Vaisseau fantôme, la Reine de Saba, Tiefland, le Tannhæuser, la Muette de Portici, Fra Diavolo, Lohengrin, la Flûte enchantée.*

Tiefland et *Carmen* ont eu deux représentations pendant quinze jours.

On ne saurait trop louer l'éclectisme hanséatique.



— *Musique Française en Suisse.*

M. G. Jean Aubry, notre collaborateur, fera, à la fin d'octobre, une conférence à l'Université de Lausanne sur *Baudelaire et la musique contemporaine*, avec audition de lieder de Duparc, Debussy, Ropartz, etc., et au *Lezezirkel Hottingen* de Zurich, la conférence sur *Verlaine* dont le *Mercure* a parlé en février, avec lieder de Fauré, Chausson, Debussy, Bordes, Ravel, Séverac, Caplet.



Au Théâtre Apollon de Londres, on a représenté avec un médiocre succès une nouvelle comédie musicale, paroles de MM. Perey-Greenback et Leedham-Bantock, musique du maëstro Howard-Talbot, intitulée : *Les trois baisers.*

D'après une superstition italienne, le troisième baiser qu'un homme donne à sa fiancée, avant le mariage, porte malheur. Or, Andréa, un pécheur de Sorrente, a embrassé Marietta, une troisième fois. Il se déchaîne immédiatement une tempête et la barque qui porte les fiancés fait naufrage.

C'est le premier acte. Le reste de la pièce est si confus et compliquéque la description en est impossible. Mais il est bon de dire que tout finit très heureusement. La musique, pâle imitation de l'école italienne, a été jugée assez vulgaire.



Aux programmes des dix concerts qui seront donnés au cours de l'hiver par la société Philharmonique de Berlin, sous la direction de M. Nikisch, sont inscrits : une symphonie de Kalinnikoff, une de Haas Bischoff deux poèmes symphoniques, l'*Orage* de Tchaikovski ; *Sadko* de Rimski-Korsakoff ; la suite de *Rome* de Bizet et les variations orchestrales d'Elgar.



A Pesaro, c'est le maëstro Amilcare Zanella qui succède à Mascagni comme directeur du Lycée musical.



On a calculé que la somme nécessitée par la publication des œuvres complètes d'Haydn en une édition modèle, s'élèverait à 500.000 francs. Les éditeurs comptent sur la participation des divers états de l'Allemagne. La Presse s'est fait inscrire pour 75.000 francs.



Mme Nordica, la célèbre chanteuse, fonde un Bayreuth américain. Elle a acquis à quarante milles de New-York, sur les rives de l'Hudson, un grand terrain qu'elle a payé 500.000 francs. Les fondations du théâtre sont déjà commencées et les travaux seront terminés en 14 mois environ. Les capitaux ont été garantis par quelques riches amis de l'artiste, parmi lesquels MM. Rockefeller et Pierpont-Morgan. Le Théâtre sera la reproduction exacte de celui de Bayreuth et il ouvrira ses portes dans l'été de 1909.



Parmi les ouvragesqui seront créés cet hiver sur le théâtre de l'Opéra de Cologne, on cite le *Genesius* de Weingartner.



En novembre, le Théâtre de la ville de Leipzig donnera *Tiefland* d'Alberto, tiré par le compositeur de la *Messaline* de M. Isidore de Lara dont les répétitions sont commencées.



Le compositeur Henri Zöllner, autrefois établi à Leipzig, vient d'être nommé chef d'orchestre de la troupe flamande à Anvers. Le contrat qu'il avait passé avec le Conservatoire de Sternschen se trouve de ce fait annulé.



A. Conrad, le chef d'orchestre qui a dirigé successivement à Coblence, à Colmar, à Barmen-Elberfeld, vient d'être engagé comme troisième chef d'orchestre à l'Opéra de Leipzig.



Une fête musicale en mémoire de Joachin sera donnée bientôt. L'orchestre de Wiesbaden (directeur Ugo Afferni) exécutera l'ouverture de concert (op. 13) du regretté musicien et l'orchestre philharmonique de Dortmund, sous la direction de G. Hüttner jouera l'ouverture « *dem Andenken Kleists* ».



Au Tivoli de Copenhague, on a donné en son entier, (chant et déclamation) sous la direction J. Andersens, *Egmont* de Beethoven. La réussite fut complète.



Le pianiste Joseph Pembaur est appelé à diriger le Riedelverein de Leipzig. Ce virtuose est le fils de J. Pembaur, directeur de l'Université de musique d'Insbruck, si connu comme professeur de piano au Conservatoire de Leipzig et qui s'est fait un nom comme compositeur de musique de chambre.



Max Clarus, le directeur de musique de la Cour de Brunschwig a fêté le 50e anniversaire de son entrée à la chapelle de la Cour.



A Tokio, l'organiste renommé, Saito, a donné un *recital* dont le programme comportait exclusivement des œuvres de Bach. Les Japonais, dit l'*Allgemeine Musik-Zeitung* s'appliquent plus que jamais à l'étude de la musique occidentale.



A Rome, la saison de carnaval commencera le 25 décembre. Le Théâtre Costanzi annonce *Manon* de Massenet, les *Maitres chanteurs* de Wagner ; *Le Prophète* de Meyerbeer ; *Otello*, de Verdi ; *La Tosca* de Puccini, et 4 ouvrages encore inédits pour Rome : *Madame Butterfly*, *Salomé*, *Gloria* de Cilea, et l'œuvre d'un jeune compositeur napolitain, Donandi, dont le titre est : *Sperduti nel buio*.



Le Démon, l'ouvrage de Rubinstein qui obtint un si gros succès à l'Opéra de Francfort, va être monté cet hiver à l'Opéra-Comique de Berlin.



Le compositeur Louis Lombard vient de faire représenter sur la scène privée de son château de Trevano (Suisse) le deuxième acte de son opéra *Errisivola*, dont le poème fut écrit par le librettiste italien Luigi Illica.

A l'Opéra de la cour, à Dresde, on a donné dernièrement l'opéra-comique en 3 actes : *Les beautés de Fogaras*, du pianiste viennois A. Grünfeld.

On annonce que le *Chevalier Olaf*, de M. Camille Erlanger, va être représenté bientôt sur la scène de l'Opéra de Francfort.



L'anneau du Niebelungen de Richard Wagner sera chanté en langue allemande et par des artistes allemands, au Théâtre de Bucarest, l'hiver prochain.

A St-Pétersbourg, on commence à jeter les fondations d'un Opéra populaire.

On a calculé que la saison d'opéra au Théâtre de la ville de Düsseldorf (du 1er sept. 1907 au 1er mai 1908) coûtera aux contribuables la somme de 140.000 marks.

Les orchestres concertants réunis à Bade, ont donné leur 16e concert symphonique sous la direction de Martin Spörr Rud. de Prochàzkas.



Aux concerts Kaim, de Munich (1907-1908), on exécutera les nouveautés suivantes: symphonie de Bischoff; *La Sorcière de midi*, de Dvorak; *Les sylphides* de Klose ; *Au printemps* de Scheinpflug ; le n° 3 du *Moloch de* Schillings ; variations sur un thème joyeux, de G. Schumann ; *sénérade* pour 2 instruments solos de Sekles ; et les *Pâques* de Volbach.



On annonce que l'éminent Kapellmeister Gaston Mahler a terminé sa 8e symphonie.

D'après certains bruits qui s'acréditent, le Dr Fritz Volback deviendrait directeur de la musique à l'Université de Tübingen, en remplacement du prof. Dr Kauffmann.

Le violoniste virtuose Gézea von Kress va remplir les fonctions de chef dans le nouvel orchestre des artistes de Vienne. Il fut autrefois élève d'Ysaye et dirigea les concerts du Kursaal d'Ostende.



— *Grande vente d'instruments à cordes.*

En juin dernier, la maison si connue Puttick et Simpson, de Londres, a fait une des plus belles ventes qu'on ait vues depuis longtemps. C'est d'ailleurs dans cette ville que se tient le plus grand marché de vieux instruments et qu'on y centralise les trésors du continent. C'est là aussi que les prix les plus élevés sont atteints. Par le tableau suivant tiré du *Violin Traces*, on se rendra compte de la qualité des dernières enchères, en considérant que le mark vaut en moyenne 1 fr. 25.

Violon de Johannes Franciscus Pressenda (1832) — 1128 Marks.
Violon d'Antoine Stradivarius (1688) — 15.750 Marks.
Violon de Joseph Guarnerius (1730) — 12,600 Marks.
Violon de Johannes Franciscus Pressenda (1848) — 1.763 M.
Violon de Nicolas Amati (1674) — 2,970 M.
Violon de J. B. Guadagnini — 3.075 M.
Violon de Nicolas Gagliano — 615 M.
Violon d'Antoine Stradivarius — 12,300 M.
Violoncelle d'André Guarnerius — 2.870 M.
Violon de M. Gofviller (1700) — 984 M.
Violon de Francis Ruggeri — 1.394 M.
Violon de John Betts — 258 M.
Violon de Gaetano Guadagnini, Turin — 307 M.
Violon de C. G. Testore — 246 M.
Violon de A. Klotz (1770) — 276 M.
Violon de Pierre Wamsley — 184 M.
Violon de Silvestre — 164 M.
Violon d'Emile Germain, Paris — 220 M.
Violon de C. Mamotelus, Londres (1051) — 328 M.
Violon de J. Klotz — 287 M
Violon de Mathias Albani — 380 M.
Violon d'André Guarnerius (1662) — 943 M.
Violon de Michel Decouet — 164 M.

Violon de G. Chavot, Paris. — 697 M.
Violon de J. B. Vuillaume. — (1867) 697 M.
Violon de Gabrielli — 205 M.
Violoncelle de Joseph Hill — 225 M.
Violon de Joseph Th. Carcassi, Florence (1753) — 170 M.
Violoncelle de Gand père, Paris (1845) — 615 M.
Violon de Stainer — 410 M.
Violoncelle d'André Amati — 574 M.
Violoncelle d'A. Casini, Modène (1698) — 158 M.
Violoncelle de G. Cappa — 840 M.
Viole de J. B. Vuillaume — 389 M.
Violon de J. B. Vuillaume — 553 M.
Violon de J. B. Zanoli, Vérone — 246 M.
Violoncelle de W. Forster — 533 M.
Violon de C. F. Landolfi — 778 M.
Violon de J. Gagliano (1800) — 492 M.
Violon de S. Klotz — 210 M.
Violon de Bocquay, Paris — 215 M.
Violon de J. B. Gabrielli, Florence (1751) — 778 M.
Violon de Ventapane — 225 M.
Violon de J. B. Vuillaume (Modèle « Joseph » nº 135) — 615 M.
Violon de Salomon, Paris — 143 M.
Violon de P. Guarnerius, Venise — 246 M.
Violoncelle de C. F. Landolfi — 369 M.
Violon de P. Jacobs, Amsterdam — 368 M.
Violoncelle de J. Hill (1777) — 317 M.
Violon d'Henri Rocia — 280 M.
Violon de John Barrelt, Londres (1727) — 307 M.
Violon de Bicubi, Bologne (1701) — 246 M.
Violon de Benjamin Banks, Salisbury — 307 M.
Violon de J. Tonorci — 512 M.
Violon de J. A. Pfretzschner — 123 M.
Violon de Gand et Bernardel, Paris (1880) — 267 M.
Violon de Lorenzo Storioni — 184 M.
Archet de violoncelle de Tourte — 180 M.
Archet de violoncelle de Lespot (garniture argent) — 369 M.
Archet de violon de James Tubbs, (garniture or) — 118 M.
Archet de violon de Pecatte (garniture or) — 158 M.
Archet de violon de Voirin (garniture argent) — 102 M.
Archet de violon de Voirin (garniture or) — 68 M.
Archet de violon de Voirin (garniture argent) — 82 M.

L'ensemble de cette vente si intéressante a formé un total de 83.397 marks, soit plus de 104.000 francs.

Cours Sauvrezis.

Ces cours complets de musique, dirigés par une élève de Franck qui a su rester fidèle à la haute pensée du maître, et qui furent les premiers à donner l'exemple du concert historique, ont repris le 4 octobre, 44, rue de la Pompe, et 4, rue de la Sorbonne.



Roanne.

Lundi dernier, 5 août, a eu lieu dans la grande salle des fêtes de la Mairie de Roanne (Loire), une réunion pour le Concours international de Musique de Roanne, en 1908. Le Comité d'organisation est définitivement constitué. Le Concours aura lieu dans les journées des 15 et 16 août 1908. Il promet d'être particulièrement brillant, notamment en raison du congrès musical, qui se tiendra le 16 août, sous le patronage de la fédération musicale de France, et sous les auspices de la fédération musicale de la Loire.

Nota. — Toutes les communications ou demandes de renseignements doivent être adressées à Roanne, rue du Lycée, 38, chez M. Albert Sérol secrétaire général.



Le cours normal donné à Genève du 1er au 15 août, par M. E. Jacques Dalcroze pour l'étude de sa méthode de Gymnastique rythmique a réuni 115 assistants, dont 40 Suisses, 38 Allemands et 18 Français, les autres venant de Belgique, Angleterre, Russie et Hollande.



— *Strasbourg.*

L'université de Strasbourg possède une Faculté de théologie catholique, qui s'intéresse à la musicologie. Nous apprenons avec joie que le docteur X.F. Mathias, organiste de la cathédrale vient d'être nommé professeur à cette Faculté, et commencera l'hiver prochain un cours sur le chant grégorien dans ses rapports avec la théologie.

La leçon d'ouverture de ces conférences aura pour sujet : *La Musique religieuse catholique, sa nature et ses qualités.*

Les exercices pratiques porteront sur l'exécution du choral allemand et grégorien.



Le Concert rouge a repris brillamment la série de ses auditions le 20 septembre dernier avec un remarquable programme et sous la direction de MM. René Doire et Rabani.



SOCIÉTE INTERNATIONALE
DE MUSIQUE

SOMMAIRE DES BULLETINS MENSUELS INTERNATIONAUX :

Numéro de juillet-août :

A. Williams. Some Italian Organs.

G. Wustmann. Zur Enstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift fur Musik.

A. Heuss. Das dritte Bachfest in Eisenach.

Numéro de septembre :

Ch. Maclean. Music and Morals.

H. Quittard. Deux fêtes musicales aux XVe et XVIe siècles.

M. Schneider. Zu Biber's Violinsonaten.

What was the « Golden Tree »?

A. Heuss. Das 43 Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Dresden.

Index et tables de l'année 1906-1907.

Bibliographie, comptes rendus et communications des sections.

SOMMAIRE DES RECUEILS TRIMESTRIELS.

Numéro de juillet-septembre :

P. Aubry. Iter Hispanicum II. Deux chansonniers français de la bibliothèque de l'Escorial.

A. Werner. Musik und Musiker in der Landesschule Pforta.

E. J. Dent. Leonardo Leo.

P. Robinson. Handel, Erba, Urio and Stradella.

M. Seiffert. Die Verzierung der Sologesaenge in Haendel's Messias.

L. Scheidermair. Briefe an Simon Mayr.

Fr. Ludwig. Uber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.

Le bulletin international de septembre annonce la formation au sein de la société d'nne commission d'étude qui se consacrera à la musique de luth. Le programme de cette commission est ainsi présenté :

1° Fixer l'état présent des recherches accomplies et connaître ceux d'entre nous qui s'y livrent ou s'y destinent.

2° Etablir une bibliographie de ce qui subsiste en tablature, et imprimés.

3° Publier des études et rééditer des textes théoriques ou pratiques.

4° Provoquer un mouvement d'intérêt en faveur de cette littérature, trop négligée.

5° Préparer les travaux d'une section de luth au congrès prochain de la S. I. M.

Nous reviendrons prochainement sur ce sujet et sur l'intérêt de cette initiative musicologique.



Le Gérant : Marcel Fredet. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

OCCASIONS

— On demande un orgue de Cavaillé-Coll à 2 claviers, de 8 à 12 jeux. S'adresser aux bureaux de la revue, 6, chaussée d'Antin.

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. **Balutet,** 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

Pour les membres étrangers de la société : 12 francs.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nimes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse: Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : Breitkopf et Hartel.
Berlin W. 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16th Street.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 *cent. pour confection de nouvelles bandes.*

SOMMAIRE

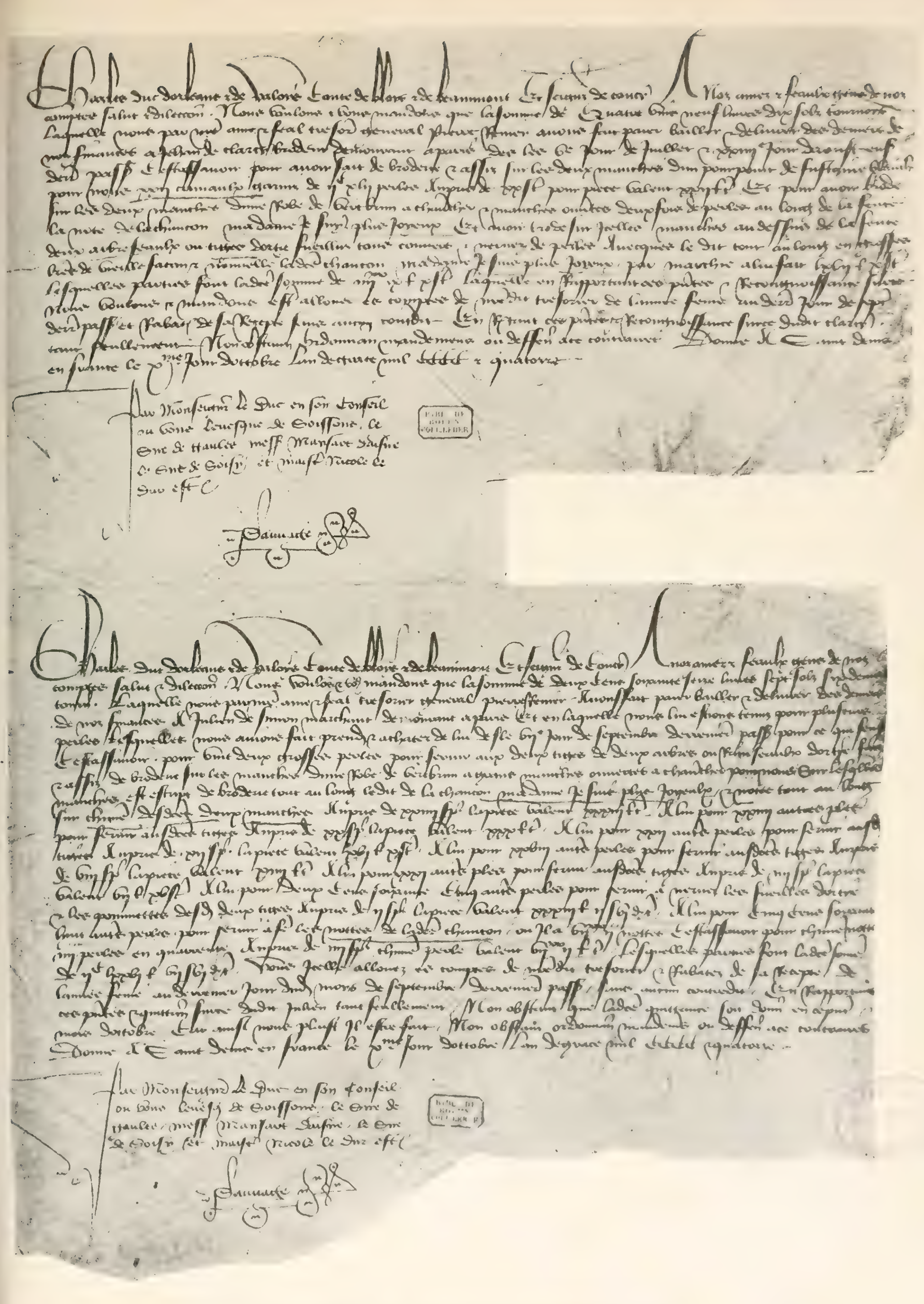
Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

Ce hors-texte a été omis
s le dernier numéro. Il doit
urer à la page 1029.



MANDEMENTS DE CHARLES D'ORLÉANS (1414)



RICHARD STRAUSS

> Je ne puis trop admirer un homme qui trouve à une symphonie le défaut d'être trop cartésienne et à une autre de pencher vers le système de Spinoza.
>
> ALFRED DE VIGNY

I

DANS cet essai sur *l'Ecole de Giorgione* où, plus clairement peut-être que nul autre critique d'art ne l'a fait jusqu'à ce jour, Walter Pater sut marquer d'une façon complète et définitive le but et le rôle des arts, il nous dit : « *Tout art aspire constamment à la condition de la musique.* De la musique parce que, arrivé à son point idéal, dans ses moments de perfection, la fin n'y est pas distincte du dessein, la forme du fond, le sujet de l'expression, et que l'on peut supposer que tous les arts ne cessent de tendre à leur perfection. »

Aujourd'hui le but de la musique moderne, qui peut paraître arrivée au moins à son extrême développement logique dans l'œuvre de Richard Strauss, est de reculer de ce point vers celui auquel ont vainement tendu et aspiré tous les autres arts, renonçant à sa liberté pour accepter ce vieil assujettissement dont la musique s'était complètement libérée. « Car tandis que dans toutes les autres œuvres de l'art, nous dit Pater, il est possible de distinguer le fond de la forme, tandis que l'intelligence peut toujours faire cette distinction, le but vers lequel l'art tout entier

s'efforce, c'est de l'effacer. » Par l'introduction du programme, par la tentative d'exprimer des idées pures, par l'appel à l'intelligence discursive, la musique a sacrifié d'un coup tous les plus importants des avantages qu'elle avait sur les autres arts, en condescendant à une égalité qu'elle ne peut même jamais maintenir ; se condamnant d'elle-même en fait à un désavantage voulu.

La musique peut exprimer l'émotion et suggérer la sensation. Elle peut exprimer l'émotion aussi directement que la voix humaine par une intonation, soit que des paroles ne l'accompagnent point, n'étant alors qu'un cri ou un sanglot, soit qu'elle dépasse les paroles elles-mêmes, en une phrase qui dit une chose et qui peut être entendue instantanément en un autre sens. La musique peut suggérer la sensation, par une imitation directe d'un certain son naturel (battement du cœur, bruit du vent, frémissement des feuilles), ou par un appel plus délicat à nos nerfs, comme, par exemple, l'expression mystérieuse, mais bien définie de la couleur d'un nuage passager qui nous semble joyeuse ou menaçante. La musique peut faire naître dans les esprits des revirements plus profonds, parce qu'ils sont plus dégagés de la matière que ceux éveillés par n'importe quel autre art, faisant vibrer directement comme elle le fait l'émotion et la sensation dans leurs racines mêmes, et non indirectement à l'aide d'un intermédiaire que l'intelligence doit connaître. Mais la musique ne peut ni exprimer, ni suggérer une idée indépendante de l'émotion ou de la sensation. Elle ne peut le faire, non en raison de ses bornes, mais à cause de son infinie portée, et parce qu'elle parle le langage de l'univers alors qu'il ne s'est pas encore subdivisé en idées précises et limitées.

« L'art, dit Pater dans l'essai auquel j'ai déjà fait des emprunts, est toujours en lutte pour s'affranchir de la pure intelligence, pour devenir un élément de perception absolue, pour se dégager de ses responsabilités envers le sujet ou la matière. » L'art a peu à faire avec ce qui dans notre esprit est séparé des émotions ; séparée de ces émotions, l'intelligence ne produit en art que le fantastique ou l'artificiel. Lorsqu'un poète met la poésie de côté pour nous donner la philosophie (que l'on peut considérer comme le fumier déposé au pied de la fleur), il se méprend sur le rôle suprême de son art et s'attache à une de ses fonctions secondaires, mais il est à peine aussi fatale-

ment en guerre avec la nature des choses que le musicien qui essaie de nous donner une pensée abstraite en musique. Demandez à la musique de rendre la pensée de Spinoza : « Celui qui aime Dieu ne désire pas que Dieu l'aime en retour ». C'est là une pensée abstraite; et tout ce que la musique est capable de nous suggérer à ce sujet, c'est l'émotion de l'amour, qui d'ailleurs peut être suggérée de la plus noble manière sans que se marque une distinction entre l'amour humain pour les choses saintes et l'amour céleste de Dieu, et encore moins sans que soit indiqué d'aucune façon ce qu'il entend par cette lutte de magnanimité entre les deux amours.

De nos jours Strauss essaie de nous donner en musique une pensée abstraite, et c'est par cette tentative d'exprimer ou de suggérer la pensée abstraite qu'il se distingue des autres compositeurs de musique à programme et qu'il réclame notre attention comme un phénomène dans la musique moderne. Il est allé à Nietzsche pour le sujet d'un de ses poèmes symphoniques, *Ainsi parlait Zarathoustra* ; à Cervantes pour un autre, *Don Quichotte* ; un autre est nommé *Tod und Verklärung* (Mort et Transfiguration) ; un autre *Ein Heldenleben* (Une Vie de Héros), dans lequel il nous présente une sorte d'autobiographie ou *Chant de moi-même* de Whitmam ; enfin il a écrit une *Symphonia domestica* où l'horloge sonne sept coups pour le coucher de bébé, tandis que l'avenir de bébé est discuté par les trombones et les trompettes. Lorsqu'il publia son *Ainsi parlait Zarathoustra*, ses admirateurs dirent — comme ils continuent à le faire — qu'il avait écrit de la musique philosophique. Il dévoila alors son intention en ces termes : « Je ne voulais pas écrire de la musique philosophique, ni faire une contre-épreuve musicale de la grande œuvre de Nietzsche. Je pensais à exprimer musicalement une idée du développement de la race humaine depuis ses origines et à travers les phases de son développement religieux et scientifique, d'après l'idée du surhomme de Nietzsche ».

« Exprimer une idée », voilà, nous l'avons bien mise à nu, l'illusion fondamentale de la tentative, c'est de la musique étiquetée « d'après Nietzsche ». Au nom de Nietzsche substituez celui de Calvin, dites que vous représentez les enfants nouveaux-nés souffrant en enfer, et les justes heureux dans le ciel : les notes, autant qu'elles sont capables d'exprimer une idée précise, resteraient aussi aptes à rendre une situation que l'autre.

Philosophie ou théologie c'est tout un; et le fait est que l'en-tête d'un placard de l'armée du salut servirait aussi bien que l'un ou l'autre à l'interprétation d'un poème symphonique que nul n'appellerait plus philosophique.

Dans sa préoccupation de rendre les faits d'une façon plus précise que la musique ne peut les rendre par elle-même, Strauss a donné dans certaines de ses œuvres des citations qui sont après tout séparées d'un degré seulement des en-têtes de programmes. Dans la cinquième partie de *Ein Heldenleben*, il cite les thèmes de son *Macbeth*, de *Don Quichotte*, *Till Eulen spiegel*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, de *Tod und Verklärung*, *Don Quichotte*, encore *Guntram* et le chant *Traum durch die Dämmerung*, afin de faire penser à ce qu'il appelle « les œuvres d'un héros de la paix » C'est une façon de rendre sa pensée claire ; elle a un excellent précédent et rappelle le tambour français, M. le Grand, de Heine, qui ne savait qu'un peu d'allemand mais pouvait très bien se faire comprendre grâce à son tambour : « Par exemple, si je ne connaissais pas le sens du mot *Liberté* il tambourinait *la Marseillaise* et je le comprenais. Etait-ce le mot *Egalité* que je ne comprenais pas, il tambourinait la marche : « Ça ira... les aristocrates à la lanterne »... et je le comprenais. Si je ne connaissais pas le sens de *bêtise*, il tambourinait la marche Dessâuer... et je le comprenais ». Dans *Don Juan* j'entends des échos fidèles de la chanson du feu de *la Walkyrie*, et si je me reporte aux vers de Lenau, je trouve que le feu de la vie s'est éteint au foyer. La fameuse scène d'amour dans *Feuersnot* est en partie tirée d'une version à peine altérée d'un air Louis XIII dont je suis incapable de deviner le sens et à la page 86 de la partition pour piano de l'opéra aux mots: « Da treibt Ihr den Wagner aus dem Thor » nous avons descitations fragmentaires du *Ring* ; au début de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Strauss cite les sept notes chantées par le prêtre à l'office de la messe : *Credo in unum Deum* ; grâce à cette phrase empruntée, qu'il est en somme assez de aisé de reconnaître, quoique certains puissent l'ignorer, Strauss arrive, il est vrai, à donner une traduction approximative d'une idée, mais c'est dû seulement à une association d'idées ; la traduction n'est pas obtenue directement et dépend d'une chose tout à fait distincte du pouvoir expressif de la musique.

La musique peut rendre seulement un ordre d'émotion,

l'amour ou la haine, mais l'on ne saurait prendre ni l'une ni l'autre pour de l'indifférence. Or, on peut dire avec justesse qu'il y a là une chose qu'on peut appeler l'émotion philosophique, l'émotion que ne cesse d'avoir le philosophe pendant l'incubation de ses idées. Prenez l'ouverture de *Parsifal*, il n'y eût jamais musique plus abstraite, mais c'est de l'extase abstraite, comme j'ai défini la meilleure poésie de Coventry Patmore. Je ne dis pas que cette extase abstraite ne saurait être exprimée dans une musique résumant l'émotion que la conception de son système donne au philosophe. Appelez cela du Nietzsche, appelez-le du Richard Strauss. Peu m'importe le nom, si c'est rempli de l'énergie vitale de la beauté, si c'est la vie dans n'importe quelle région des nuages. Je ne l'appellerai pas musique philosophique, mais j'admettrai que l'ordre d'émotion qui s'en dégage est un ordre d'émotion abstraite, apanage aussi bien du philosophe méditant sur les destinées des idées que de l'amoureuse méditant sur la religion de son credo passionné. Seulement je dois être sûr qu'il y a là de l'émotion, que cette émotion crée et remplit la forme qui lui sert de moyen d'expression, et que sa place n'est pas prise par une imitation plus habile de son rôle extérieur et secondaire.

II

Jusqu'ici je n'ai parlé que de la théorie de la musique de Strauss. Mais, dira-t-on, si la musique elle-même nous plaît, qu'importe cette théorie ? Je suis entièrement de cet avis. Si la musique était bonne, ceci ne serait d'aucune importance. C'est précisément parce que la musique ne me satisfait pas, ne me convainc pas en tant que musique que je m'impose la tâche de découvrir autant que je le peux les raisons expliquant pourquoi elle ne me satisfait pas et ne me convainc pas. Lorsqu'en écoutant un poème symphonique ordinaire comme si c'était une symphonie je trouve que ces notes sont savantes, ingénieuses, qu'elles parlent aux sens, et que leur science n'est pas en soi un moyen (comme chez Bach), mais une fin, ou le moyen en vue d'une fin intéressante seulement au point de vue technique, et qu'il me semble que cet art de parler aux sens n'est pas une force vitale ou vraiment magnifique (comme

chez Wagner), mais une force que la musique — en tant que musique — n'explique pas ; lorsque de tous les coins de l'orchestre retentissent à mes oreilles une foule de voix criardes, qui, de l'accent angoissé de muets mis à la torture, ont l'air de s'évertuer à chercher un langage articulé, je ne peux que chercher les théories qui ont pu conduire à un tel résultat. Au début Strauss écrivit de la musique qui ne fait point penser à celle que l'on voit aujourd'hui sous sa plume. Appelez cela progrès, si vous le voulez, mais c'est certainement le fruit de la réflexion. Et eu égard à la musique de Strauss, ses théories ont certainement de l'importance, parce qu'elles ont agi directement sur ses qualités musicales, les tiraillant, les astreignant à d'impossibles tâches où la musique est de propos délibéré, sacrifiée à l'expression de quelque chose qu'elle ne peut jamais exprimer. Strauss est ce que les Français appellent un cérébral, ce qui n'est nullement synonyme d'intellectuel. Un cérébral est un homme qui sent par son cerveau, en qui l'émotion se transforme en idée plutôt que l'idée ne se transfigure par l'émotion. Strauss a écrit un *Don Juan* dépourvu de sensualité, et c'est dans cette absence de sensualité qu'est selon moi la raison de son succès. Toute la musique moderne est imprégnée de sensualité depuis que Wagner, le premier, a mis en musique les fièvres de la chair. Dans la musique de Strauss les Allemands ont découvert la fièvre de l'âme. Et c'est en effet ce que Strauss a essayé d'interpréter. Il a trouvé dans Nietzsche, ainsi que nous l'avons vu, le sujet d'un de ses poèmes symphoniques, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Dans *Tod und Verklärung* il nous donne une peinture dramatique de l'âme. *Don Juan* est rempli de réflexions qui intéressent l'âme même de *Macbeth*, c'est « le destin et le secours de la métaphysique » qui font pour lui l'intérêt de la tragédie. Il est désespérément sérieux, presque doctrinal, en tout cas raidi par ses convictions. Il pense de toute sa force et met ses pensées en musique. Mais pense-t-il en musique; et à quel résultat musical réussit-il à arriver?

Dans une de ses compositions, un mélodrame pour piano dont il a voulu faire un accompagnement musical pour le texte de Tennyson dans *Enoch Arden*, d'après cette mode désespérément mauvaise introduite par Schumann dans sa belle musique pour *Manfred*, Strauss a montré de façon significative, selon moi, l'esprit avec lequel il approche la littérature. C'est

une espèce de commentaire continu dans des notes au bas des pages, non une création nouvelle dans un autre art. La musique essaie d'exprimer quelque chose qui n'existe pas en soi, mais dans les mots du texte; elle ne transporte jamais ses mots dans de nouvelles régions, ainsi que la musique en est capable. L'ingéniosité avec laquelle ces éléments sont associés est semblable à celle que dépense un policier de roman à propos de son complot. Les motifs sont tissés avec le plus grand soin ; ils reviennent, se croisent, sont combinés, brisés, exaltés, deviennent le sanglot des vagues, ou le son des cloches de mariage, ils ajoutent des italiques, des majuscules à tous les points du conte ; le tissu est emmêlé et chaque maille tient ferme. Mais qu'est le sujet lui-même ? Gentil, vulgaire et impressionnant, et dans l'expression l'élément d'un fait. Les notes ne vivent pas chacune de leur vie individuelle ; elles ont été coordonnées en vue d'un dessein, comme pour accompagner une voix qui parle et les mots d'un poème.

En musique Strauss n'a pas d'idées qui soient des principes fondamentaux (je veux dire de grandes idées au point de vue musical, en dehors de leur portée pour l'intelligence et de la valeur qu'elles ont du point de vue non musical) et il force l'intensité de son expression à cause de son manque naturel d'inspiration musicale. Elevez zéro à la neuvième puissance, en définitive, vous obtenez zéro — et Strauss bâtit avec de l'eau et fait du pain avec de la poussière. *Tod und Verklärung* est un vaste développement vers quelque chose qui ne vient pas, la préparation d'un milieu ou aucun contour précis ne peut se distinguer, un théâtre où la vie ne peut entrer ; le créateur n'a pas été capable d'animer ce monde du souffle de la vie ; toutes les couleurs de l'orchestre employées comme une palette nous submergent de leurs propres ardeurs et de leurs vagues : on dirait une avalanche d'eau qui se précipite, mais hors de cette mer démontée çà et là une pauvre petite mélodie lève la tête et grimpe à demi submergée vers un bout de mât. Je pense à tous les peintres qui ont essayé de peindre sans dessin, et à tous les peintres qui ont essayé de dessiner d'après la règle et la mesure, et je me rappelle l'avertissement de Blake : « Celui qui n'imagine pas de plus forts et meilleurs traits, une lumière plus forte et meilleure que celle que ses yeux périssables et mortels peuvent voir, n'imagine rien du tout... Supprimez

cette ligne (la ligne limitative, comme l'appelle Blake), la ligne dure et effilée du jugement et de la certitude, et vous supprimez la vie même ; tout retourne dans le chaos ; et la ligne du Tout-Puissant doit être tirée sur ce chaos avant que hommes et bêtes puissent exister. »

Strauss me semble manquer de ce jugement et de cette certitude qui voit la ligne limitative, et c'est pour cela que sa musique submerge, sans colorer l'esprit de ses propres nuances. Ce n'est pas qu'il n'ait une certaine habileté de main et qu'on ne puisse dire qu'il dessine bien, comme on peut reconnaître ce talent au Président de l'Académie Royale (1).

Mais aussi bien que tout le dessin soigné et sans vie de *la Grotte des Néréides* est de moindre valeur que ce grossier griffonnage où Rodin enferme la vie dans un de ces rapides dessins au crayon tracés pour saisir quelque mouvement du modèle, ainsi la science musicale de Strauss, pour si soignée et fastueuse qu'elle soit, ne laisse qu'une vague image dans l'esprit, parce que ce n'est qu'une image inanimée. Quand on rentre chez soi après avoir écouté la musique de Strauss, le cerveau est silencieux, la mémoire n'entend rien, sensation analogue à celle qu'on éprouverait après être passé devant une grande illumination, après s'être saturé de couleurs, après avoir erré au milieu des nuages. Mais tout est fini, il n'en reste pas trace ; rien qui fasse battre le pouls. On parle avec calme du vif intérêt, de la curiosité qui s'y attachait : chose nouvelle que l'on doit juger sans parti pris, merveille dans son genre ; mais le moment, l'inévitable frisson qui va droit aux moelles, la voix nouvelle que l'on semble reconnaître quand on l'entend pour la première fois, où est tout cela ? Si j'étais plus sensible à la littérature qu'à la musique, je me figure que je pourrais me passionner pour Strauss. Il m'offre des sons comme la littérature, mais j'aime mieux lire la littérature et que mon oreille écoute seulement la musique.

Strauss me rappelle parfois de Quincey ou Sidney Dobell, parfois Gustave Moreau ou Arnold Böcklin, et je sais que tous ces noms ont eu leur heure d'adoration. Tous ont certainement des qualités qui font les grands artistes ; tous, en des genres

(1) M. Bouguereau. président de la Société des Artistes français, du temps où il vivait, lui aussi, connaissait le dessin. (N. des. T.)

différents, échouent pour manquer de la qualité vitale, la sincérité, la saine et véritable ligne de droiture et de certitude. Tous sont gonflés de rhétorique, tous produisent leur effet par un effort extérieur à la chose même qu'ils disent, chantent, ou peignent.

Comme de Quincey, Strauss manie en maître la sensation. Il peut troubler, tourmenter, énerver, c'est toujours l'étonnement qu'il excite. Il y a du fluide électrique dans son œuvre, mais ce fluide électrique se disperse en route, ne se concentre pas sur ce point qui fait naître la vie. Il donne la sensation, mais il la donne froidement, en calculant son effet sur vous. Il vous donne la couleur dans le son, mais il vous la donne par taches, chacune destinée à vous fasciner d'une façon différente ; en sorte qu'il est à peine extravagant de dire, comme le faisait un de mes amis, que sa musique est moins un kaléidoscope, qu'un kaléidoscope brisé.

III

Strauss a des moments où il me rappelle Schumann, et non seulement là où il essaie de faire passer l'humour dans la musique. Passez du motif d'Annie dans *Enoch Arden* à l'Eusebius du *Carnaval,* et vous verrez promptement toute la différence qu'il peut y avoir entre deux passages qu'il est tout à fait possible de comparer entre eux. Le motif d'Annie est aussi gentil qu'il peut l'être, il est assez adéquat pour rappeler l'héroïne incolore du poème de Tennyson, mais qu'il manque de cachet distinctif, mis à côté de cet Eusebius où la musique ne demande que de la musique pour lui servir d'interprète ! C'est dans ces essais de grotesque que Schuman semble parfois frayer vraiment la voie à Strauss. C'est dans Schumann qu'il a appris certains de ces rhythmes clopinants, de ces brusques sursauts, semblables à ceux d'un paysan effrayé; par là il a parfois fait entrer dans la musique son genre particulier d'humour.

Les joyeuses espiègleries de Till Eulenspiegel veulent être une facétie musicale, et cela ressemble à la *Symphonie des Jouets* de Haydn, mais dans laquelle les jouets sont imités par les instruments d'un orchestre entier. Cet espèce de réalisme, loin d'être un nouvel essor en musique, était un des jeux les plus

anciens de l'art dans son enfance. Il n'y a pas d'époque où la musique n'ait dit « Cocorico » et « Coucou ». Après Haydn, la facétie commença à paraître usée. Berlioz la releva avec son immense sérieux et fit sortir de la plaisanterie la terreur, et de la laideur le sublime. Strauss est revenu à la reproduction de l'humour par un procédé mécanique. Une septième majeure descendante représente, sur la propre autorité de Strauss, « jusqu'à la corde pour le gibet ». Lorsque, comme dans *Feuersnot*, Strauss écrit un petit air de danse et me rappelle, par le soin avec lequel cet air est développé et par le soin qu'il donne à la musique environnante, qu'il veut en faire une représentation du bourgeois tel qu'il est, ma pensée se reporte à un romancier réaliste anglais, George Gissing, et à sa théorie que le seul moyen de représenter les gens du vulgaire, c'était d'écrire sur eux d'une façon vulgaire. Ce n'était pas la manière de travailler de Wagner dans ses *Meistersinger*. Ce n'était pas celle de Balzac dans *les Paysans*. En beaucoup d'endroits de *Till Eulenspiegel*, l'orchestre badine, selon la mode goûtée en Allemagne, *chimera bombinans in vacuo*. L'humour germaine n'est pas apparentée à une humour normale ou à une chose qui existe réellement ; elle sort du cerveau sans le secours des sens. Till raille avec un grand sérieux à l'envers. Mais c'est sans beauté, et le grotesque devient art lorsque la beauté le pénètre. Regardez les sculptures des cathédrales gothiques, regardez un bronze japonais ou un monstre dans une gravure japonaise. La délicatesse que vous trouverez en suivant ces horribles replis est ce qui distingue le grand art du commun dans le grotesque comme dans toutes les autres formes de l'art. C'est la différence entre Puck et le gnome peint sur les murs d'une taverne allemande. Strauss barbouille ses gnomes avec toutes les teintes de la couleur artificielle, mais le gnome dès qu'il n'y a plus de lumière reste une informe créature sortie de terre.

Cependant, chose étonnante, avec lui l'orchestre se déride, joue des facéties et à l'occasion fait des sauts périlleux. La musique est une chose grave et ne rit pas volontiers. Strauss la force à faire ses caprices, et elle fait ses caprices avec la férocité d'une bête sauvage qui saute dans sa cage sous le fouet du dompteur.

Ecoutez ce *don Quichotte* destiné à être une interprétation de Cervantes et qui, selon le mot de l'un de ses admirateurs igno-

rant qu'il condamnait l'œuvre par une telle appellation, n'est que des « illustrations pour un livre ». C'est une série de fantastiques variations sur un thème chevaleresque, et chacune d'elles porte un titre tel que *le chevalier lit des romans de chevaliers errants et perd la raison* ou *le mémorable voyage dans le bateau enchanté. Le voyage dans les airs* est indiqué par une espèce de machine à battre le beurre, et je ne sais comment des notes détachées en pizzicato sur les basses, plutôt que sur l'eau réelle, sont mises là pour nous dire que le bateau enchanté a chaviré et que les voyageurs vont à terre tout trempés. Les moutons bêlent en trémolos sur le cuivre pleureur, comme de vrais moutons peut-être, mais d'une façon qui n'a certainement rien de musical. Cependant, à mesure qu'on écoute cette musique qui semble avoir été fondée sur le style de Hera Beckmesser dans le *Meistersinger*, on se demande si l'on découvre un sens en dehors des notes, on écoute comme si l'on suivait une énigme, si vides de sens sont les notes elles-mêmes. Il y a eu des commentateurs de la Bible et de Shakespeare qui ont tourmenté leur texte de la même manière que Strauss tourmente le texte de *Don Quichotte*. Pas un mot ne lui échappe, il mettrait les virgules en musique; mais il est si complètement fermé au sens de Cervantes qu'il en vient même à dégrader Don Quichote en faisant de lui un jeune homme sémillant. J'appellerais cela vaste leurre, si l'on pouvait appeler vaste ce qui est mesquin. Dans cette musique, mais dans un sens tout autre que le sens très littéral où l'on voulait le faire entendre, il y a une bataille entre les moutons et les moulins à vent ; il y a là quelqu'un qui prend chaque Dulcinée pour une fille de ferme et le heaume de Mambrin pour un plat à barbe. Dans *Don Quichotte*, Strauss a été plus cruel pour lui-même que n'importe où dans sa musique.

Passer de *Don Quichotte* à *Ainsi parlait Zarathoustra*, et de là à *la Vie d'un Héros*, c'est aller à chaque pas plus près de la musique, malgré tous les « gémissements qui ne peuvent être proférés » dans l'une, et les timbales et les trompettes et la charge d'artillerie et les cris perçants des blessés, et toute la fumée et le carnage d'une vraie bataille dans l'autre. Rien de si peu semblable à Nietzsche n'avait été écrit comme le *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss qui semble représenter les agonies sans fin d'un mauvais rêve. La *Septième Symphonie* de

Beethoven aurait pu exprimer quelque chose du fier, triomphant, emporté et dionysiaque message de *Zarathoustra* ; mais non cet effort exagéré et ce peu héroïque transport de fardeau. Mais si nous oublions Nietzsche et le programme, et si nous écoutons la musique comme une musique pure, nous trouverons l'immense habileté technique de Strauss plus naturellement à l'œuvre que d'ordinaire, l'imitation de la chose réelle qu'il fait toujours avec une intelligence si frappante, donnant de plus près que jamais l'illusion. *La Vie d'un Héros*, en dépit de la pure folie du champ de bataille, est l'œuvre la plus cohérente que Strauss ait jamais composée, et ses sonorités, quoique vides de toute belle extase, nous viennent avec des assauts plus brillants, une énergie plus entraînante qu'ailleurs. Cette beauté intérieure, cette beauté qui consiste dans l'art nouveau, puissant, étonnant de dire les choses, quoiqu'elle ne puisse jamais s'imposer à la place de la beauté intérieure qui illumine tout parce qu'elle est une source vivante de flamme, a son mérite propre qui doit être accepté dans son genre ; et Strauss a le premier rang de nos jours comme souverain maître de la qualité qui plus que tout autre subjugue et captive l'intelligence moderne.

Strauss est le seul décadent en musique, et il a essayé de débaucher la musique, comme Stuck a essayé de débaucher la peinture et Klinger la sculpture, pour la satisfaction d'un désir qui n'est pas simple, sensuel et passionné, mais raffiné, intellectuel et froid. Toute la tendance de l'art allemand moderne est résumée dans ses poèmes symphoniques, et c'est une tendance vers une orgie cérébrale, à la fois idéaliste et grossière, une dépravation qui vient de l'impuissance, et touche à cette énergie pire que le vice, parce qu'elle est vulgaire. Strauss fait de l'orchestre ce que nul n'a su faire avant lui, il nous charme par ses effets comme effets, et quoique je me plaigne de ce fait même, je désire me fier à lui avec tout ce qu'implique cette confiance, pour le bien et pour le mal. Lorsqu'on appelle la musique de Strauss une musique laide, on se méprend en somme sur la question.

La technique portée au point où la porte Strauss a une certaine valeur incontestable, et peu importe qu'elle soit employée sur un thème bon ou mauvais. Etre ainsi, c'est comme avoir le génie de la technique; et tandis que le génie de la technique ne produit jamais un résultat satisfaisant, le vrai, simple résul-

tat de la grandeur, cette maîtrise produit un résultat qui est suffisamment intéressant pour vous captiver par sa méthode. Strauss détourne votre attention de la chose faite par sa manière même de la faire ; oui, mais je suis préparé à admirer avec les réserves nécessaires sa manière de la faire. La manière selon laquelle Strauss a écrit pour l'orchestre me donne un plaisir à part, précisément comme le style de Swinburne en vers. C'est tout à fait en marge de ce que l'un ou l'autre doit dire. Strauss préfère déconcerter l'oreille. Je suis prêt à être déconcerté et à ne pas refuser mon admiration à l'habileté avec laquelle il me déconcerte. Je ne pense point aux dissonances, aux intervalles étranges, aux changements soudains. Mais je veux qu'ils me convainquent de ce qu'ils veulent me dire. Parler de laideur est un pur stratagème pour écarter quelqu'un de la piste. La sincérité qui fait la vie est ce qui importe, l'énergie directe de la vie elle-même forçant la musique à être sa propre voix. La trouvons-nous dans cette musique étonnamment habile ?

Je ne la trouve pas, je trouve la force et la ténacité, un emploi résolu de tous les éléments dont il dispose et le pouvoir d'exécuter toutes ses conceptions. Mais je sens que cette puissance de construction qui ourdit un tissu complexe, mais serré, réseau à mailles étroites du son, n'est dans sa plus grande beauté qu'une œuvre de logique privée de vie. Je sens que pour être exprimées avec une force et avec une cohérence admirables la plupart de ses idées ne sont pas de grandes idées, mais des idées extérieures, sans vie, et agencées avec art. Dire selon une comparaison qui n'est pas dépourvue de vérité que les détails sont subordonnés aux idées maîtresses, c'est dire seulement que ces roues intérieures qui s'engrènent, tournent ensemble, mais non qu'elles broient du blé pour le pain. Dans la subordination des effets individuels à l'effet de l'ensemble, il ne se révèle après tout que maître dans l'art de l'effet. Il est cela, comme de Quincey l'est aussi, avec la même brillante splendeur, la même charpente extérieure de grandeur. Ce que je ne trouve pas dans son œuvre, c'est une grande substance et une grande méthode de travail ; or comme il s'impose des tâches énormes et provoque la comparaison avec les plus grands maîtres, il ne peut être accepté, ainsi que beaucoup l'ont été, pour l'œuvre qu'ils ont produite, et qui est parfaite dans ses limites.

Lorsque Strauss prend l'orchestre à deux mains et le fait

retentir, je n'ai pas ce sentiment de grandeur que je trouve dans un transport de Beethoven ou de Wagner. Il ne vient pas d'une grande hauteur ni d'une grande profondeur. Toujours on y devine par-dessous quelque chose de vague ou de commun. Lorsque la voix inattendue d'une clarinette vient à la dérobée du milieu des « bois », ou qu'une harpe chante à travers les violoncelles, ou qu'un violon pleure du fond d'un abîme d'harmonie, cela ne fait jamais paraître « étranges les choses familières ou familières les choses étranges ». Tout cela est fait d'une manière effrayante et étonnante à la fois, mais pour satisfaire un désir d'exécutant, et il y a là quelque chose de commun dans la production des effets. Toute la musique orageuse, exaltée de *Feuersnot* est du même style que le style fleuri des Italiens dans la musique du *Trouvère,* transport rendu par des moyens mécaniques, crises de tête, développements énormes d'un très petit souffle de vie mélodique. Tout ce travail comme une folie calculée peut monter à la tête d'où elle vient, elle ne parle jamais au cœur pour lequel elle fut toujours une étrangère. Lorsque je joue cette musique au piano, je ressens l'excitation qui s'attacherait pour moi aux problèmes les plus compliqués de la géométrie, si j'étais mathématicien. Il ne serait pas vrai de dire que je n'en ressens pas un plaisir nettement déterminé : mais c'est un plaisir sec, couvert de poussière, qui parle à ce qu'il y a de plus superficiel en moi, à mon admiration pour l'éclat du monde extérieur, pour les choses difficiles et parfaites, œuvres de l'art, non de la nature. Il m'arrive vide du souffle de la vie et ne fait pas vibrer en moi un souffle de vie.

Pour ma part, je ne connais qu'un moyen réellement sûr pour se rendre compte de la valeu rd'une œuvre d'art. Y a-t-il quelque chose sur quoi le temps n'a pas encore assis son jugement : mettez-le dans la mesure du possible à côté d'une chose sur laquelle le jugement du temps semble s'être établi, et voyez si la comparaison peut se faire. Que ce soit aussi différent qu'on le voudra, et l'épreuve tiendra encore bien. Je peux passer d'une ouverture de Wagner à une mazurka de Chopin aussi aisément que d'une scène dans une comédie de Shakespeare à un chant d'Herrick. L'un peut être plus grand que l'autre ; mais écoutez la cinquième symphonie de Beethoven après avoir écouté le *Zarathoustra* de Strauss et quel est le résultat ? D'un coup je suis sorti de l'atelier où un écolier allangui sur son livre,

se livrait à de solitaires enchantements ; seul le ciel plane sur moi et j'entends l'assaut d'une armée de sons sur les limites du temps et contre les remparts du monde. Ou bien passez de la musique d'opéra de Strauss à la musique d'opéra de Wagner, et quel est le résultat ? Je joue vingt pages de la partition pour piano de *Feuersnot*, et à mesure que je les joue, je vois l'immense talent, la brillante habileté de la musique, toutes ses qualités d'action, ses qualités de solide construction, son genre particulier de maîtrise. Alors, je me mets à jouer une seule page de *Parsifal* ou de *Tristan*, et je ne suis plus dans le même monde. Cette autre structure étincelante s'est écroulée, tombant en poussière, comme au contact de la lance d'un Ithuriel. Ici je suis chez moi, j'entends des voix lointaines et familières ; cependant, je suis vivant au milieu de la vie. Je m'étonne que l'autre œuvre ait pu me retenir un instant, ait failli me décevoir un instant.

ARTHUR SYMONS.

(*Trad. Edouard et Louis Thomas.*)





LES AIRS DE COUR D'ADRIEN LE ROY

Durant tout le XVI[e] siècle la musique de solo consista en adaptations d'œuvres polyphoniques. On isolait une des voix, généralement le dessus, et les autres parties jouées sur un ou plusieurs instruments servaient d'accompagnement. La voix ainsi détachée des autres subissait le plus souvent des embellissements (passagi, tremoli, groppi) dont le goût personnel du chanteur se plaisait à la parer. Dans les représentations dramatiques nous entendons parler d'exécutions de ce genre, auxquelles l'improvisation donnait un caractère expressif et individuel qu'on eût vainement cherché dans les chants à plusieurs voix. Le chanteur s'accompagnait lui-même d'un luth ou d'un chitarrone ; parfois il était soutenu par un orchestre de violes. Nous avons des preuves multiples de la popularité de ces arrangements dont le mérite était de contraster avec le style habituel de la polyphonie plutôt que d'ouvrir des voies nouvelles à l'art musical. Ces procédés n'étaient aucunement réservés à la musique dramatique ; et l'arrangement de madrigaux en solo vocal et tablature de luth apparaît dès les premiers essais d'impression musicale, dans tous les pays d'Europe.

L'Italie ouvre la série avec les *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col liuto*, de Franciscus Boninensis (1509), et avec les Madrigaux de Verdelot arrangés de même manière par A. Willaert de 1536 et 1540. Puis vient Schilk en 1512 avec ses *Tabulaturen etlicher Lobge-*

(1) Voir des exemples dans Kiesewetter, *Schiksale und Beschaffenheit des Weltlichen Gesanges.*

sang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten... d'un caractère plus populaire. En Flandre, Phalèse fait une large part dans son *Hortus Musarum* (1) de 1553 à ces arrangements dont nous retrouvons des exemples jusqu'en 1592 dans le *Novum Pratum* d'Adriænsen. En France, Attaignant publie en 1529 ses *Très brève et familière introduction... ensemble XXXIX Chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes. C'est assavoir à deux parties et la musique, et à trois sans musique.* Peu de temps après apparaît d'Adrien Le Roy le *Tiers livre de tablature de luth, contenant vingt et un psaumes le tout mis selon le sujet* (1552) enfin Morlaye publie en 1554 son *Premier livre de psalmes mis en musique par Maistre Pierre Certon... reduitz en tablature de leut, réservé la partie de dessus, qui est notée pour chanter en jouant.*

Toutefois l'air de cour proprement dit, qui avait été précédé d'une phase polyphonique, ne triomphe définitivement que dans les premières années du XVIIe siècle. C'est en France qu'il prend sa forme parfaite d'air en solo, et supplante les anciens arrangements madrigalesques. L'influence de la musique populaire ne fut pas sans effet sur cette formation : *jadis voix de ville, aujourd'hui air de cour* nous dit Le Roy, et le *Thesaurus Harmonicus* (1603) de Bésard montre encore toute l'importance du vaudeville. Mais avec le premier livre d'Airs de Gabriel Battaille (1608) l'air de Cour est en possession de tous les caractères qui ont fait de lui un genre musical très précis et parfaitement autonome.

Dans cette évolution Adrien Le Roy a joué le rôle d'un précurseur. Le premier il paraît avoir pressenti le succès que devait rencontrer auprès du public le nom et le genre de ces mélodies aimables. En 1571 il fait paraître un « Livre d'airs de cour miz sur le luth ». (2) et prenant la parole dans sa dédicace à Catherine de Clermont comtesse de Retz, il indiquait ainsi son but :

(1) Voir dans les Bulletins mensuels de la *Société Internationale de Musique*. un article de notre collègue M. Quittard sur ce sujet.

(2) *A Paris par A. Le Roy et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy.* Un exemplaire de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque royale à Bruxelles (Fétis 2379). C'est un petit in-4° oblong, avec un portrait de Le Roy. La musique est disposée d'une façon qui ne se retrouve pas dans les airs de cour postérieurs : le chant est sur la page de droite et l'accompagnement sur la page de gauche. L'ouvrage contient 22 airs et un index. Malheureusement les pages 17 à 20 manquent à l'exemplaire de Bruxelles, lequel parait unique. L'impression n'est pas toujours correcte, ce qui rend la transcription souvent embarassante.

« Ces jours prochains Madame vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute musique facilement en tablature de Luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus lesquelles sôt difficiles et ardues come pour rōpre le disciple de l'art à frâchir aprez toutes difficultez ; je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourdhuy Airs de Cour) tant pour votre recreation, a cause du sujet (que l'usage ha desja rendu agréable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir. Car vous ayant desja offert tout mon petit service comme serviteur hereditaire de votre maison, il ha falu celuicy ayst suivy le precedent ; auquel si les harmonies musicales ne sont pareilles aux premieres, aumoins les lettres sont sorties de bonnes forges comme du Seig. Ronsard, Desportes, et autres des plus gentilz poëtes de ce siecle. J'espere que le public en recevra contentement, auquel j'ay jusques à present assez heureusement accommodé mes labeurs : mais vous estans desormais vouez comme chose votre, il me suffira que vous en demeuriez satisfaitte de ma part et que tous autres en soyent redevables à votre grâdeur, Laquelle je supplie notre Seigneur conserver et accroistre en toute prosperité et m'entretenir en votre bonne grace.

A Paris, le 15 jour de février 1571
Votre tres-humble serviteur
ADRIAN LE ROY. »

Ce petit livre avait en effet de quoi surprendre les oreilles accoutumées à la musique d'Orlande. Le parfum populaire que l'on respire ici ne devait pas plaire à l'auditeur cultivé si même il ne le choquait pas. Mais la disposition nouvelle de cet arrangement était une recommandation suffisante pour un éditeur toujours attentif au goût du public. Quelle part revient à Le Roy en tout ceci, nous ne saurions le dire. Fétis croit d'après Farrenc que les accompagnements lui doivent être attribués mais rien ne justifie ce dire. Il est possible que le rôle de Le Roy se soit borné à transcrire ces accompagnements en tablature de luth. Ce ne sont là en effet que de simples harmonies à 2,3 ou 4 parties, souvent rudes, et parsemées des petits ornements

habituels aux luthistes de cette époque. Le Roy fut d'ailleurs un artiste méticuleux, auquel on ne peut comparer sous ce rapport que Gerle en Allemagne, et Mace, beaucoup plus tard, en Angleterre. Il nous a laissé des indications précises, là ou ses contemporains se souciaient peu d'en donner. Par exemple il semblait probable que l'accompagnement de chaque couplet devait avoir été varié. Or Le Roy confirme cette hypothèse par un exemple dans le second air de son livre, ou nous trouvons deux versions du même accompagnement.

Ces accompagnements paraissent destinés à l'instrument que Praetorius appelle *Klein Octavelaute*, c'est-à-dire un luth dont la chanterelle monte au *do* ou au *ré*. Mais en cette matière la précision est difficile, parce que le diapason du luth était beaucoup plus variable qu'on ne le croit généralement. Il dépendait de l'instrument et de la qualité des cordes. Dans la pratique les luthistes étaient unanimes à réclamer l'accord de la chanterelle aussi haut que la corde peut le supporter; les autres cordes se conformaient à ce diapason donné. Ainsi H. Neusidler (1536) écrit : « montez d'abord la *Quintsaite* ni trop ni trop peu, mais autant qu'elle peut monter ». Thomas Robinson (1603) de même, et aussi A. Le Roy. Seule la musique d'ensemble imposait un diapason. Dans les transcriptions suivantes nous nous sommes conformés à la partie de chant.

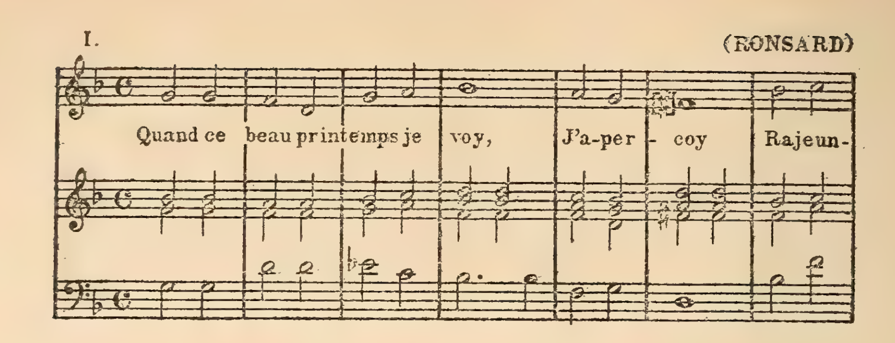
Tous ces airs ne sont pas des mélodies populaires. Remarquez par exemple, « Quand ce beau printemps je voy »(1) ou encore le « Je suis amour » qui annonce déjà très nettement le style récitatif (2) ; ou enfin le « Quand le gril chante » avec ses quintes et son léger balancement. Ils marquent au contraire un effort vers la recherche et le désir de découvrir des voies nouvelles. En publiant son livre A. Le Roy a donc, on peut le dire, posé un jalon dans l'histoire de la musique monodique. Avant Cavalieri et Peri, avant Campion et Bataille il a cherché à rompre avec les traditions de la polyphonie et à substituer à l'hésitation des arrangements de musique chorale l'autonomie d'une forme à voix seule. Ceci mérite d'être signalé.

JANET DODGE.

(1) On peut comparer cet air avec celui de Chardavoine (*Recueil de* 1576) sur les mêmes paroles. Le Roy l'emporte ici sur son successeur.

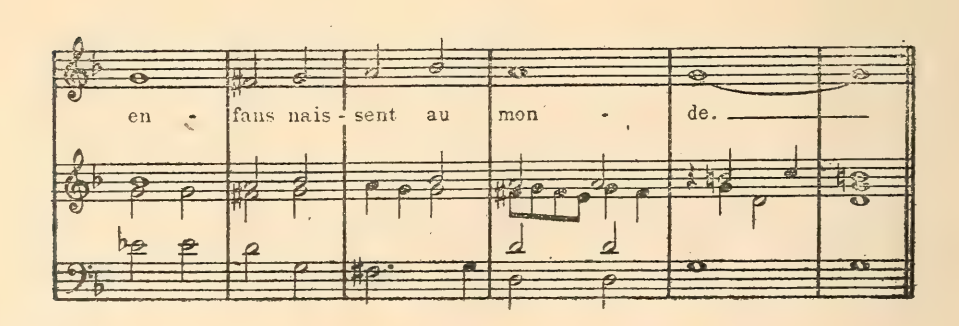
(2) On trouvera les paroles de cet air dans les Mascarades de Ronsard sous le Titre de « Trophée d'Amour à la Comédie de Fontaine-Bleau ».

I. (RONSARD)


Quand ce beau printemps je voy,
J'a-per - coy
Rajeun-


ir la terre et l'on - de,
Et me

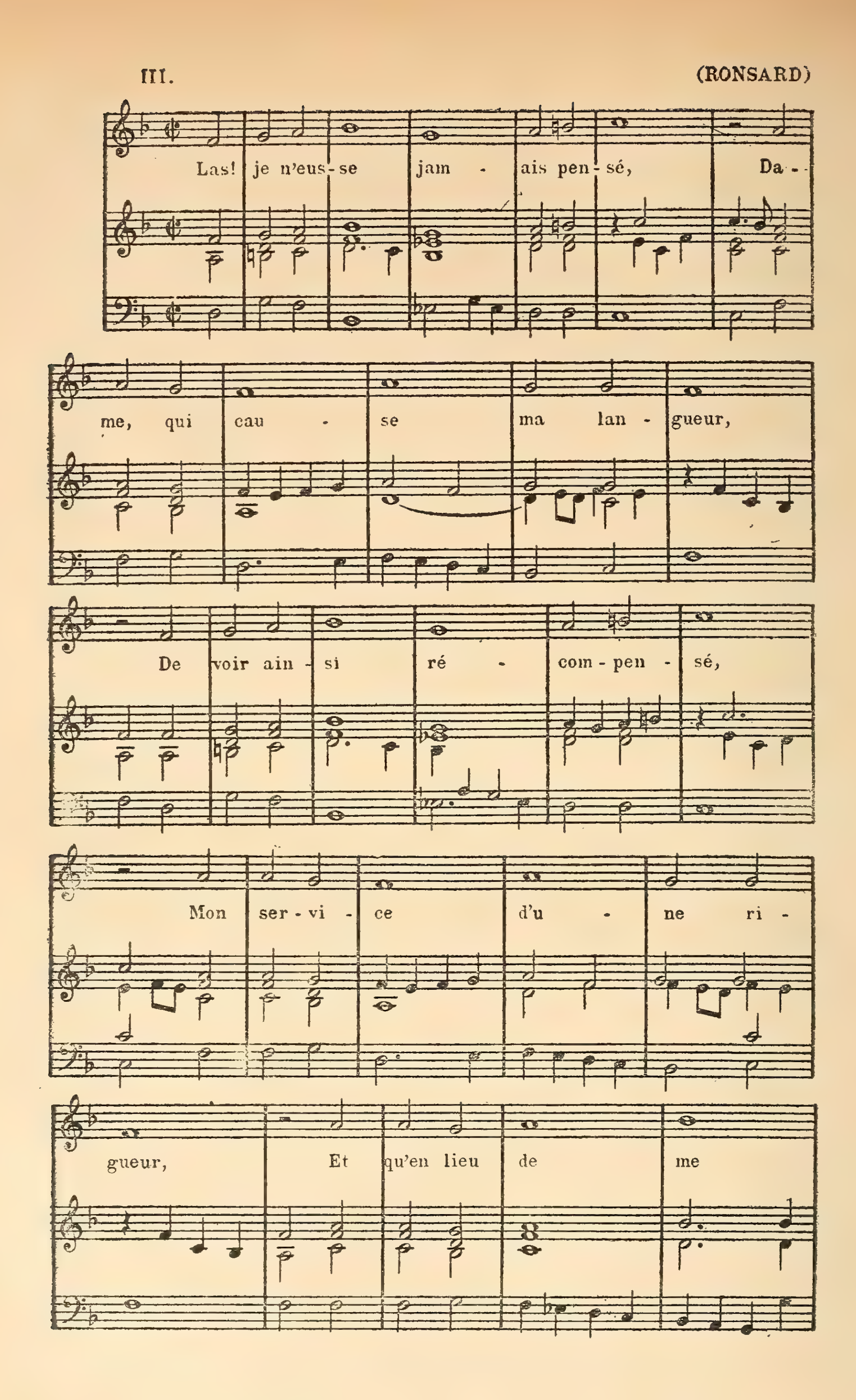

sem - ble que le jour
Et l'am-our
Comm'

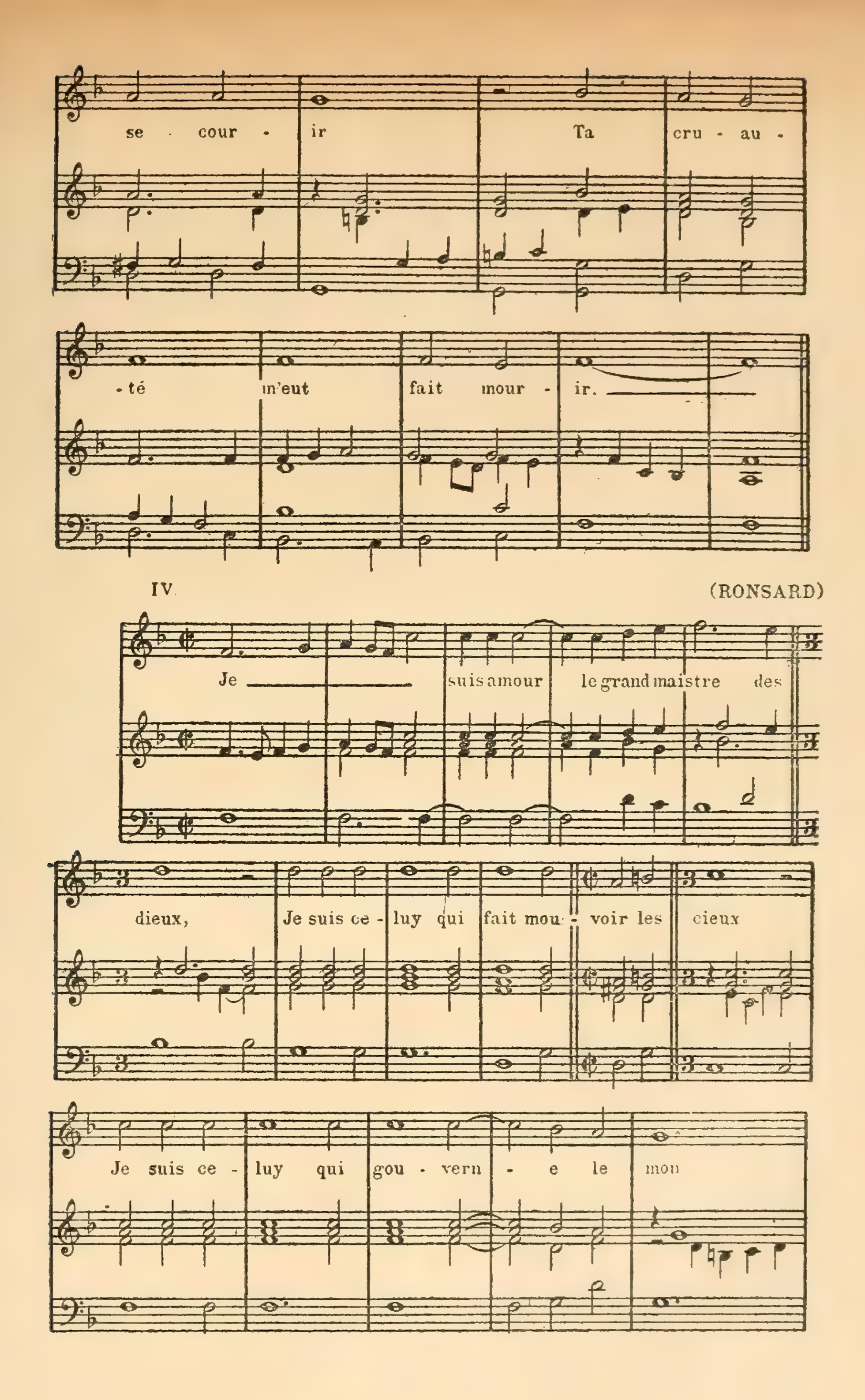

en - fans nais - sent au mon - de.

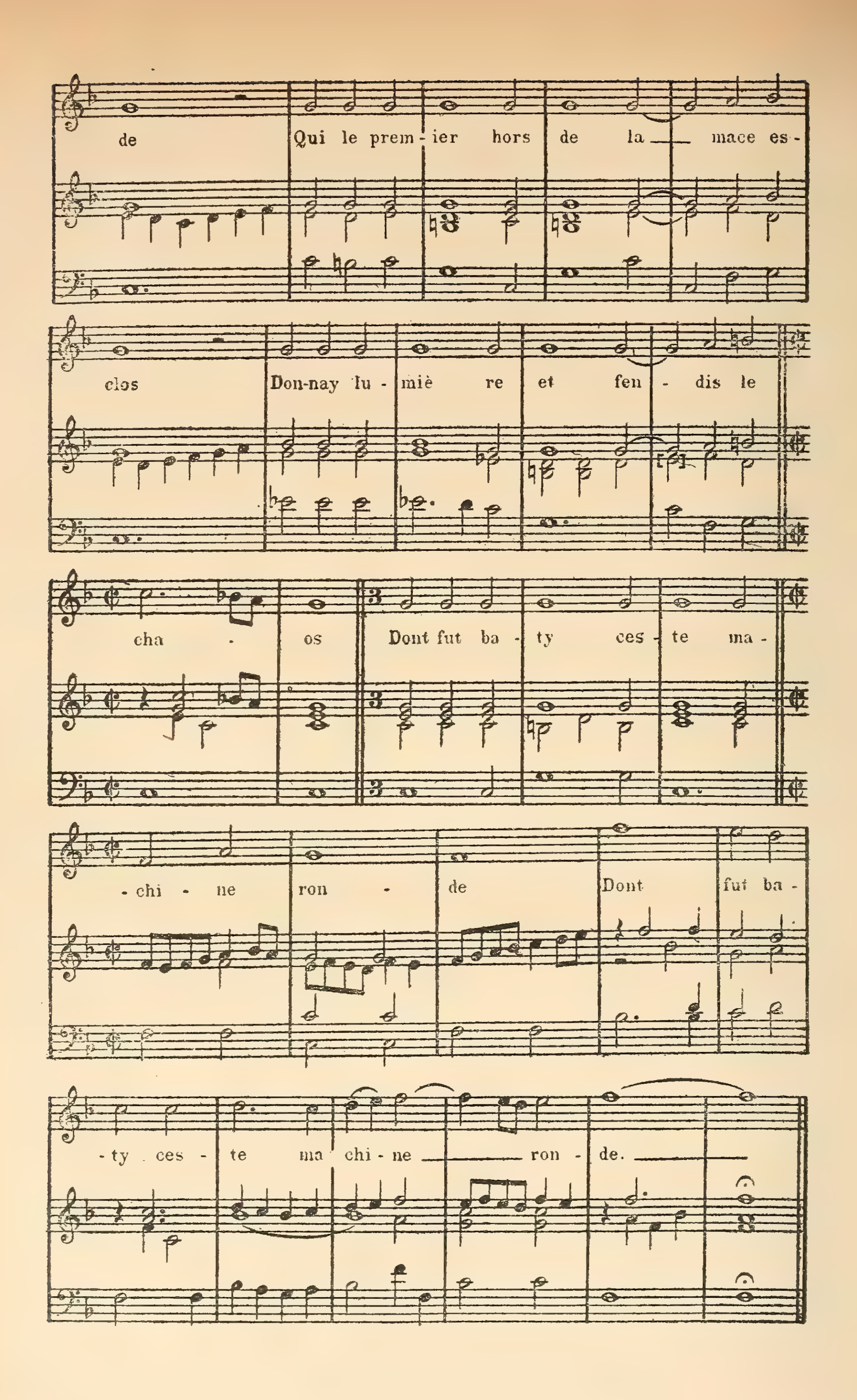
II. (RONSARD)



Autrement.


III.
(RONSARD)
Las! je n'eus-se jam - ais pen-sé, Da-
me, qui cau - se ma lan - gueur,
De voir ain - si ré - com-pen - sé,
Mon ser-vi - ce d'u - ne ri -
gueur, Et qu'en lieu de me


se - cour - ir Ta cru - au -
- té m'eut fait mour - ir.
IV
(RONSARD)
Je suis amour le grand maistre des
dieux, Je suis ce - luy qui fait mou - voir les cieux
Je suis ce - luy qui gou - vern - e le mon


de
Qui le prem - ier hors de la mace es -
clos
Don-nay lu - miè re et fen - dis le
cha - os
Dont fut ba - ty ces - te ma -
- chi - ne ron - de
Dont fut ba -
- ty ces - te ma chi - ne ron - de.

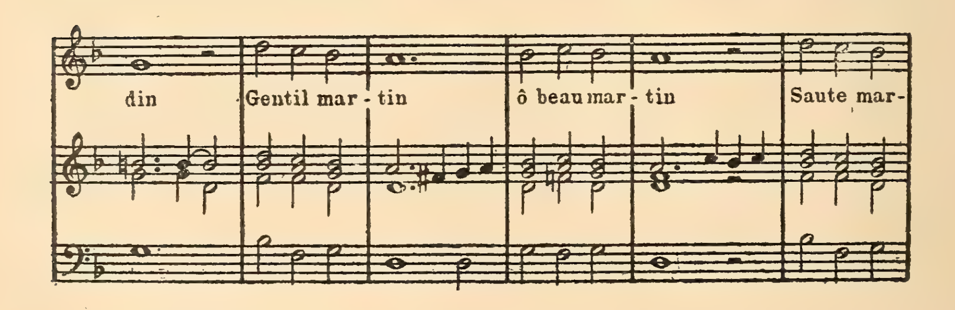

V
(DESPORTES)
La ter-re n'a - gueres gla - cé e,
Est o-res de verd ta - pis - sé - e Son
sein est em - bel - y de fleurs L'air
est en - cor am - ou - reux d'el - le Le ciel rit
de la voir si bel - le Et


moy j'en aug - men - te mes pleurs.

VI.


Quand le gril chante au son grin - goulin De - rin din din din din
?


din Mada-me dit qu'on luy hu - che mar-tin Derin din din

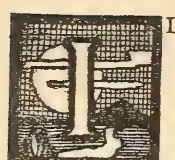

din Gentil mar - tin ô beau mar - tin Saute mar-


tin
dan-se mar-tin
Din derin din
din din din din din
din derin
O que ne
suis-je au lieu
de ce mar-
tin.





LES IDÉES DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU sur la musique (1)



Il n'en faut pas douter : les spéculations sur l'harmonie et l'acoustique ne sont nullement, pour Rameau, un délassement de son esprit ; elles doivent lui donner les règles certaines, les lois régulières sans l'appui desquelles il n'ose se risquer.

Sa musique ne devient forte et personnelle, que du jour où son système est achevé dans son esprit. Telle de ses pièces de clavecin, *l'Enharmonique*, la *Triomphante*, a, de son propre aveu, la valeur d'une vérification, d'une preuve (2). Lorsqu'il entreprend d'écrire pour le théâtre, c'est « pour le plaisir de faire, comme artiste, beaucoup de peintures dont il avait conçu l'idée » ; mais surtout « pour celui de voir, comme philosophe, le jeu de tous ces phénomènes, dont le principe ne lui était plus inconnu, et de donner lieu à une infinité d'effets dont il s'était mis en état de connaître les causes ». (3) La théorie chez lui précède la pratique ; le savant gouverne le musicien. On a peine à le croire, lorsqu'on a d'abord été gagné par le charme de ses œuvres ; mais son propre témoignage ne peut être récusé. Les contemporains n'avaient donc pas si tort de trouver à sa musique un air de réflexion et de calcul ; mais ils allaient beaucoup

(1) Ces pages sont tirées de l'ouvrage sur *Rameau* que M. Louis Laloy va très prochainement faire paraître (Alcan, éditeur ; collection des *Maîtres de la musique*)

(2) Voir les *Remarques sur les différents genres de musique* qui précèdent les *Nouvelles suites de Pièces de clavessin*.

(3) *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 111.

trop loin, lorsqu'ils concluaient de là à l'absence de toute émotion.

Comme tous les musiciens, Rameau a commencé par apprendre la grammaire de son art : on lui a enseigné le nom des notes, la distinction des modes et des tons, le chiffrage des accords et leur emploi. Mais il ne se satisfait pas des préceptes et des procédés qu'on lui montre. C'est le pourquoi qui l'inquiète. « Quelques progrès que la musique ait faits jusques à nous, il semble que l'esprit a été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet art ; de sorte qu'on peut dire que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité » (1). C'est là un désordre qu'il ne peut souffrir : il dépense un effort et un zèle incroyables à réduire autant qu'il se pourra la part de l'expérience, pour faire régner dans la musique entière l'ordre et la clarté de la géométrie. « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques. Aussi dois-je avouer que nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des mathématiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevais pas auparavant. » (2)

C'est en ces termes que Rameau s'est d'abord posé le problème, et qu'il l'a résolu par le système exposé dans son premier ouvrage, qui parut en 1722. On voit que, tout comme Decartes, Mersenne, Leibniz ou Euler, il ne met pas un instant en doute le vieux dogme des Pythagoriciens : la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres ; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière ; et il ne cherche pas autre chose que de la remettre au rang que lui assignent les savants du moyen âge, parmi les sciences mathématiques. Rien de nouveau dans cette conception; mais pour arriver au but qu'il se propose, il suit un chemin qu'il s'est tracé lui-même, et où toute l'harmonie moderne a passé après lui.

L'idée féconde, fut de partir du phénomène qui paraissait

(1) *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (1722), préface, 3e page.
(2) *Traité de l'harmonie*, préface, 5e page.

le plus compliqué, mais se prêtait en réalité aux raisonnements les plus simples : de l'accord. L'usage, hérité des Grecs, était au contraire de former d'abord des gammes ; or, dans ces longues séries de notes, les rapports correspondant aux différents intervalles étaient complexes et variés. Un accord, et surtout un accord consonant, est un choix de sons unis par une analogie particulière ; ce sera donc là le premier objet de la science musicale. La pratique ici a certainement mis Rameau sur la voie : il appartenait à un musicien de découvrir que le temps de la mélodie pure était passé, et que même le contrepoint, c'est-à-dire l'art d'associer les mélodies entre elles, n'avait pour objet, le plus souvent, que de provoquer les rencontres de sons les plus significatives : depuis le XVII[e] siècle, c'est-à-dire depuis l'âge du luth, il en était ainsi. Mais les théoriciens continuaient à parler au nom du moyen âge ou de l'antiquité. Ce retard de plusieurs siècles, Rameau, d'un vigoureux effort, le corrige. Il proclame donc hautement que l'harmonie règne sur la musique entière ; loin de résulter, comme on croit, du concours plus ou moins fortuit de plusieurs mélodies, c'est elle qui produit, soutient et justifie toute mélodie : « Il semble d'abord que l'harmonie provienne de la mélodie, en ce que la mélodie que chaque voix produit devient harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix pour qu'elles puissent s'accorder ensemble. Or quelque ordre de mélodie que l'on observe dans chaque partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est donné par les règles de l'harmonie... C'est donc l'harmonie qui nous guide et non la mélodie. » (1)

Ce principe, étant d'accord avec l'usage, avait quelque chose de révolutionnaire. Aussi Rameau dut-il le défendre toute sa vie, surtout contre les partisans de la musique italienne, qui ne trouvaient de charme qu'à la mélodie et ne pouvaient comprendre qu'il fallût à la musique encore autre chose qu'un « beau chant ». Rousseau, Diderot et même Dalembert ne manquent pas de faire leurs objections, et Rameau n'est pas embarrassé pour leur répondre que seule l'imperfection de leur oreille les rend insensibles à l'harmonie.

(1) *Traité de l harmonie*, p. 138.

« Vous auriez grande raison, monsieur, de dire que la mélodie est presque le seul objet qui émut dans la musique, si vous pouviez vous rendre justice sur les bornes de votre expérience, en considérant qu'il peut y avoir encore bien des classes au-dessous de la vôtre : c'est en effet le premier accessoire de la marche harmonique qui frappe l'homme borné : les fleurs qu'on joint à la partie principale du sujet, la voix, l'instrument qui l'exécutent, en faut-il davantage pour le distraire des charmes que peuvent y ajouter d'autres parties ? » Et il ajoute, avec un dédain qui sent son musicien de race : « La supériorité de l'harmonie dans la musique ne diminue en rien le prix de la mélodie ; j'en fais peut-être plus de cas qu'aucun de vos collègues ; mais pour savoir les bornes auxquelles on doit s'en tenir, il faut une grande expérience, et pour l'acquérir il faut avoir souvent écouté, et pendant longtemps, une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau pour ainsi dire. Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges de vos opinions dans vos *Mélanges de littérature* p. 443, n'ont peut-être encore écouté que des chansons, même dans un âge avancé. » (1)

Nous voilà fixés : si tant d'honnêtes gens ne peuvent suivre qu'un solo perpétuel, et se troublent au moindre accord, c'est qu'ils n'ont pas été formés à la musique. Si instruits qu'ils soient d'ailleurs, si habiles à parler, à écrire ou à peindre, leur oreille est grossière, puisqu'elle est incapable de saisir plus d'un son à la fois. Si l'on répartit les auditeurs en différentes classes, suivant leur intelligence, ils se trouveront dans les dernières. Or, c'est la première seule dont le jugement importe au musicien ; il écrit pour ceux qui entendent.

Ceux-là d'ailleurs ne peuvent manquer d'avoir même goût. Il y aura parmi eux consentement universel aux lois de l'harmonie. Il est donc parfaitement oiseux de disputer sur la supériorité des Français ou des Italiens pour la musique.

« La plus grande preuve qu'on puisse donner contre son oreille en musique, c'est de vouloir faire entendre qu'une nation peut en être plus favorisée qu'une autre.

« L'expérience forme l'oreille. Il y a des têtes également bien organisées chez toutes les nations où la musique est en

(1) *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique*, p. 11.

règne ; mais tel qui aura passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique peut fort bien n'être pas compris dans le nombre. » (1)

Remarquons cette réserve : « chez toutes les nations où la musique est en règne ». Il existe en effet des « sauvages », Turcs, Indiens ou Chinois, qui n'ont encore aucune idée de l'harmonie Ils ne possèdent, en conséquence, que des chants discordants et confus : aucun musicien ne peut naître en ces contrées. De même, il fut un temps, même dans nos pays, où l'on ne savait encore accompagner un chant : on n'en formait pas moins des mélodies, qui sont restées en usage dans l'Eglise, et donnent bien du mal à l'organiste chargé de les envelopper d'accords. Ce sont là les erreurs d'un passé barbare, consacrées par une tradition malencontreuse :

« Aussi ne voyons-nous que des gens sans goût, pleins des règles de ces anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne et agréable harmonie sur ces sortes de chants. Ce devrait être cependant le sujet de nos veilles et de nos travaux, la musique n'étant faite que pour chanter les louanges de Dieu. Quel désagrément pour un homme rempli de cette vérité, de ne pouvoir déployer tout son génie sur un si grand sujet ! Il peut bien entasser des accords sur ces chants, et procéder sans faute jusqu'à la fin; mais il y a bien de la différence, d'une musique sans faute à une musique parfaite. Ces anciens, trop esclaves de leurs premières découvertes, composèrent tous ces chants d'une mélodie que leur fournissait le système parfait (2), et finirent par où ils devaient commencer, c'est-à-dire qu'ils établirent les règles de l'harmonie sur cette mélodie, au lieu de commencer par celle qui se présenterait la première, qui est l'harmonie... et établir (3) sur elle les règles de la mélodie, dont on formerait même un chant plus facile et plus coulant que celui qui subsiste aujourd'hui dans les temples. » (4)

Voilà qui est hardiment pensé, surtout pour un homme

(1) *Erreurs de l'Encyclopédie*, p. 7. L'homme qui a « passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique » est Jean-Jacques Rousseau.

(2) Le système parfait est une gamme de deux octaves diatoniques, que la théorie antique avait léguée à celle du moyen âge.

(3) Le texte porte ici, par une erreur évidente : *établirent*.

(4) *Traité de l'harmonie*, p. 147.

qui a passé toute sa jeunesse à l'église. Mais Rameau doit croire en effet, comme La Bruyère, « qu'il y a dans l'art un point de perfection, comme un point de bonté ou de maturité dans la nature ». Une œuvre qui ne satisfait pas aux lois de l'harmonie est par là même condamnée. Les Hurons et les Topinamboux ne sont pas plus capables de musique que de poésie. Le moyen âge est une époque d'ignorance et de faux goût ; le plain chant doit être mis au rang des églises gothiques.

Nous avons changé tout cela : notre sens de l'histoire, notre goût des explorations lointaines, ont ruiné ce dogmatisme. Nous nous exerçons à comprendre la beauté en ses formes les plus diverses ; et notre harmonie ne répugne ni aux charmes inconnus d'une mélodie rapportée des pays lointains, ni à l'archaïsme ingénieux des modes grégoriens. Ce sont là des recherches que Rameau eût réprouvées, comme propres seulement à pervertir le goût, à fausser le sentiment, à obscurcir les idées. L'harmonie, telle qu'il la conçoit, n'a nullement pour objet de flatter l'oreille, de la caresser ou de la surprendre, mais de l'instruire, de l'éclairer et de la guider. L'harmonie est la vérité de la musique : elle est une, invariable, absolue. Et comme elle est la vérité, elle est aussi la raison : l'ordre, la clarté, la logique, sont ses qualités indispensables.

L'idée de Rameau est en tout point semblable à celle de Lully. Tous deux sont des classiques, et veulent appliquer à leur art les règles auxquelles s'est soumise si heureusement la littérature française. Mais Lully, qui connaît son public, a soin de ne lui demander qu'un très petit effort : son harmonie fort nette est aussi fort pauvre, fruste et nue : elle est comprise de tous, et presque aussitôt les plus habiles s'en lassent. On cherche des accords nouveaux, on en trouve, et en grand nombre. Mais on n'arrive plus à en justifier l'usage ; ils échappent aux règles, le sentiment et le goût en sont les seuls garants. Il s'agit de soumettre ces rebelles, de les réduire à l'obéissance, et de rebâtir, sur un plan qui sera plus large, mais non moins régulier, le vieil édifice de Lully.

Le fondement de cet édifice, c'était la tonalité. Rameau n'y touche pas, bien au contraire : il ne cherche qu'à en consolider les assises. Pas un instant il ne doute qu'aucune musique claire ne soit possible, si elle ne donne d'abord l'idée d'un ton déterminé, dans un des deux modes majeur ou mineur. L'harmonie

a précisément pour objet d'établir, de fixer cette idée, par une de ces démonstrations irréfutables que l'on nomme des cadences. Elle sera un système de cadences, ou ne sera pas. Tout l'effort de Rameau sera pour l'amener à cet état, pour en bannir toute fantaisie, lui donner la rigueur d'un raisonnement.

Les accords sont nombreux : il faut d'abord les classer, essayer d'en former des genres et des espèces. Rameau s'avise pour cela d'un artifice fort simple, mais auquel il fallait encore songer : il considère d'abord les notes dont ils sont formées, ensuite l'ordre dans lequel ces notes sont placées. Dans ce groupe, *ut*, *mi*, *sol*, on peut mettre au grave soit l'*ut*, soit le *mi*, soit le *sol*. On obtient ainsi trois accords que Rameau déclare identiques par leur nature, différents seulement par leur disposition. Du coup toute la complication de l'harmonie disparaît : sous les figures changeantes, on retrouve un petit nombre de combinaisons très simples ; on s'y reconnaît. Mais ce n'est rien encore : il ne suffit pas d'avoir réparti les accords en catégories distinctes, il faut encore assigner à chacun d'eux une fonction particulière ; sans quoi on sera maître de les juxtaposer au hasard, comme des syllabes incohérentes, non comme les mots d'un discours suivi. Entre les différentes formes dont est susceptible un accord, Rameau en distingue une qui est primitive, et dont les autres sont ce qu'il nomme les « renversements » ; c'est à celle-là qu'il faudra toujours se reporter, si l'on veut comprendre le sens de l'harmonie, qui en elle seule apparaît avec évidence. Cette forme est celle où les notes produisent entre elles des intervalles de tierce : *ut*, *mi*, *sol*, pour l'accord majeur, *la*, *ut*, *mi*, pour l'accord mineur. Pourquoi Rameau la définit-il ainsi ? Sans doute parce que son sentiment l'exige, et aussi parce qu'il arrive à exprimer ces groupes par des rapports qui lui paraissent une justification. Si l'on prend successivement le 1/4, le 1/5 et le 1/6 d'une corde, on obtient les 3 notes de l'accord *ut*, *mi*, *sol* ; si au contraire on multiplie la longueur de la corde par 6, par 5 et par 4, on aura les notes de l'accord *la*, *ut*, *mi*. Ce dernier correspond donc à une progression arithmétique, le premier à une progression dite harmonique. Ainsi apparaît, sous l'ordre des sons, un ordre mathématique. Ainsi l'harmonie, qui est le principe de la musique entière, est réduite elle-même à un jeu d'arithmétique : c'est le but qu'on se proposait.

Un peu plus tard, Rameau s'aperçut que ces suites de nombres

étaient données non seulement par des constructions arbitraires, mais aussi par des phénomènes réels et spontanés. Depuis le XVIIe siècle, on commençait à se douter que des sons simples en apparence pouvaient, lorsqu'on y prêtait bien l'oreille, se révéler composés. Une corde de viole ou de clavecin faisait parfois entendre, en même temps que sa note, l'octave, la quinte de cette octave, et même la tierce supérieure, très affaiblies et voilées, reconnaissables cependant (1). Ces sons supplémentaires, que nous nommons les harmoniques, correspondent exactement à ceux que donneraient la moitié, le tiers, le quart où le cinquième de la corde. Pour en expliquer l'existence, on avait même imaginé, au temps de Rameau, une théorie fort compliquée (2) : on ne pouvait comprendre en effet qu'un corps vibre à la fois de différentes manières.

Sans trop se préoccuper de l'explication, Rameau s'empare du fait, qui lui donne victorieusement raison : l'accord parfait majeur *ut*, *mi*, *sol*, se trouve dans la série naturelle des harmoniques. De mathématique, la science musicale devient physique, ou plutôt, comme il dit, « physico-mathématique ». C'est dans son ouvrage de la *Génération harmonique*, paru en 1737, qu'il annonce cette transformation (3). « La proportion harmonique peut bien être regardée comme un principe en musique, mais non pas comme le premier de tous ; il n'y existe qu'à la faveur des différents sons qu'on distingue dans la résonnance d'un corps sonore, et ceux-ci n'y existent qu'à la faveur du son de la totalité de ce même corps : donc ce dernier son est le principe fondamental, et c'est de là qu'il fallait absolument partir. »

Il reste, il est vrai, une difficulté : l'accord mineur n'est pas aussi bien partagé que le majeur : une corde fait bien entendre les sons correspondants à ses parties aliquotes, non à ces multiples. Quelques indices semblent cependant témoigner en faveur d'une autre série d'harmoniques, inverse de la première et dirigé vers le grave. Par exemple, une corde double, triple ou quadruple tendue à côté de la première, semble « frémir » lorsque celle-ci est « râclée ». Si le phénomène est peu sensible, il ne faut pas s'en étonner. « Les plus grands corps ont plus de puissance sur les petits

(1) Descartes et Mersenne font allusion à ce phénomène.

(2) Rameau lui-même l'expose en son ouvrage de la *Génération harmonique* (1737), page 4 : MM. de Mairan et de Gamachs en sont les auteurs.

(3) Préface.

que ceux-ci sur les premiers ; d'où il suit que les vibrations les plus lentes ont plus de puissance sur les plus promptes que celles-ci sur celles-là ; et que par conséquent les plus promptes n'agitant que faiblement les plus lentes, ne peuvent donner au corps qui les reçoivent tout l'ébranlement nécessaire pour que le son puisse en être transmis à l'oreille » (1). Ces sons virtuels ont reçu depuis le nom d'« harmoniques inférieurs », et Rameau, on le voit, est trop bon observateur pour affirmer les avoir entendus. Leur existence lui paraît cependant suffisamment démontrée.

Avec ces deux séries d'harmoniques, il retrouve les deux progressions qui lui sont nécessaires, celle des multiples et celle des sous-multiples. Ce qui n'était que spéculation abstraite est justifié par l'étude expérimentale des faits. L'acoustique succède à l'arithmétique. L'harmonie est fondée, non seulement en raison, mais en nature.

Dans tout ce qui précède, il n'a été question que d'accords parfaits majeurs et mineurs : ce sont les seuls qui importent à Rameau, puisque seuls ils ont la vertu d'établir une tonalité, seuls ils ne laissent rien désirer après eux. C'est pourquoi il n'a pas besoin de poursuivre la série des sons partiels au delà du 6e (la tierce) ou tout au plus du 8e son (la triple octave), en éliminant alors le 7e qui est discordant, sous le prétexte gratuit qu'il est « très faible ».

Quant aux dissonances, elles sont nécessaires, afin de rompre la monotonie ; elles dérivent directement des deux accords parfaits auxquelles on peut d'abord ajouter, vers l'aigu, une nouvelle tierce : on obtient ainsi des septièmes : *ut, mi, sol, si, ut, mi, sol, si ♭, la, ut, mi, sol.* On peut d'autre part ajouter au grave soit des accords parfaits, soit des accords de septième, une tierce ou même une quinte, ce qui donne nos neuvièmes et nos onzièmes : Rameau les appelle accords par supposition. Enfin, dans l'un des ensembles ainsi obtenus, on peut retrancher la note grave de l'accord primitif et lui substituer une note voisine; d'où les accords dits par emprunt, que nous nommons accords sans fondamentale. Dans toutes ces combinaisons d'ailleurs, on peut intervertir d'une façon quelconque l'ordre des éléments.

Quelle que soit la disposition d'un accord, le nombre et la

(1) *Génération harmonique*, p. 5, VIe proposition.

nature des notes ajoutées, on aura la clé de l'harmonie si d'abord on élimine les dissonances pour développer ensuite les accords sous leur forme originelle, celle qui ne comprend que des tierces. Si l'on soumet à cette double opération un texte de musique quelconque, on obtiendra une série d'accords parfaits, et la basse de ces accords recevra le nom de basse fondamentale. Si on observe les mouvements de cette basse, on reconnaîtra bien vite qu'elle détermine une série de cadences ; c'est-à-dire que chacune de ses notes ne peut être que la tonique, la dominante ou la sous-dominante d'une tonalité déterminée. Ainsi l'on retrouve, sous l'harmonie la plus riche, la plus enveloppée, la plus chargée de dissonances, la clarté, l'ordre et la précision qui sont indispensables à tous les ouvrages de l'esprit. Ainsi la raison est satisfaite ; ainsi la nature est observée. Et l'on peut s'en assurer par une analyse exacte, où le sentiment personnel n'entre pour rien. La vérité de la musique peut être démontrée.



Cette vérité intérieure est la première condition, sans laquelle une œuvre ne peut se soutenir. Mais elle ne suffit pas ; une liaison d'accords, un système de cadences, un jeu de modulations, n'a d'intérêt que pour le savant, non pour l'artiste. La fin de la musique n'est pas en elle-même : un plan bien suivi lui est indispensable, un sujet ne lui est pas moins nécessaire. Sur ce point, Rameau n'a jamais varié ; « l'école où il n'est question que de notes, et rien de plus », (1) n'a jamais été son école. Il estime « qu'un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont le plus intéressés. » (2) Le devoir de l'artiste, c'est de sortir de soi ; l'objet de la musique, d'imiter la vie dans toute la variété qu'elle peut offrir. L'abbé du Bos a écrit tout un livre sur le mot d'Horace : *ut pictura poesis.* Rameau y souscrirait volon-

(1) Lettre à Houdard de la Motte (1727).
(2) *Traité de l'harmonie*, p. 143.

tiers, pour sa part. Il veut des portraits fidèles, des traits justes et frappants, une ressemblance éclatante.

Pour y parvenir, l'exercice et la méditation ne sont pas moins nécessaires que le talent. « Le musicien qui n'a que du goût n'excelle que dans les genres relatifs à son tempérament »; celui qui n'entend pas rester enfermé en lui-même doit avoir étudié la nature avant que de la peindre » (1), être au fait de ses mouvements, et savoir les retracer. C'est pourquoi Rameau met si longtemps avant d'oser se risquer à la scène; « encore ne s'en croyait-il pas capable » (2). Une œuvre est le fruit de longues veilles, et surtout de longues promenades solitaires, où l'esprit replié sur soi-même dispose ses tableaux, cherche ses lignes, fait l'essai de ses couleurs. Comment s'y prend-il ? Le sentiment est-il son guide unique ? On le croirait d'abord, puisque le musicien ne reproduit pas la réalité de ce qu'il voit, mais en donne seulement l'analogie. Mais il ne suit pas de là que cette analogie soit entièrement à sa discrétion : pas plus que le poète n'est maître du sens des mots, pas plus le musicien ne peut changer à son gré la vertu des notes. La musique est une langue fixée; elle a donc une manière, et une seule, de rendre sensible chaque idée; elle comporte une vraisemblance qu'il faut suivre. Ne croyons pas d'ailleurs que la liberté de l'artiste en soit diminuée : sa pensée, mieux dirigée, est capable d'aller plus loin, d'user moins d'efforts en pure perte. Les accords, par exemple, sont divisés en un certain nombre de classes, dont chacune sera plus appropriée à certains effets. Le musicien saura donc de quel côté il est inutile de chercher; mais rien ne lui sera imposé pour cela : sur la route qu'il aura prise, des pays toujours nouveaux lui apparaîtront; une variété inépuisable lui sera offerte, dont il ne se serait pas avisé, s'il eût erré à l'aventure.

« Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants; il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions; et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir.

(1) Lettre à Houdard de la Motte.
(2) Lettre au musicien Mougeot (1744).

« Les accords consonants se rencontrent partout, mais ils doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence ; et comme on ne peut se dispenser d'y entremêler des accords dissonants, il faut faire en sorte que les dissonances y naissent naturellement ; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les parties qui se distinguent le plus, comme sont le dessus et la basse, soient toujours consonantes entre elles.

« La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées.

« Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par emprunt et par supposition, plutôt mineures que majeures; faisant régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes.

« Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des dissonances par emprunt, et surtout avec le chromatique, dont nous parlerons au livre suivant.

« Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées, et surtout que les majeures règnent dans le dessus. Il est beau même, dans de certaines expressions de cette nature, de passer d'un ton à un autre par une dissonance majeure non préparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourrait se trouver entre les deux tons ; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste ; car si l'on ne faisait qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce serait un défaut infiniment plus grand que de n'y faire entendre que des consonances. La dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discrétion, évitant même de la faire entendre dans les accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression, et dispersant pour lors dans toutes les parties les consonances qui composent le reste de l'accord ; car on doit se souvenir que la septième, d'où proviennent toutes les dissonances, n'est qu'un son ajouté à l'accord parfait, que ce son ne détruit pas le fondement de cet

accord, et qu'il peut toujours en être retranché quand on le juge à propos. » (1)

Ce sont là, on le voit, les conseils de l'expérience ; le goût reste toujours le juge en dernier ressort. Abandonné à lui-même, il ne trouverait la vérité que par hasard. En veut-on un exemple ? Voici un accord, étrange et délicieux, que Destouches se permet une fois en son ballet des *Eléments* (2) :



L'instinct seul l'a conduit sans doute ; il semble lui-même émerveillé et inquiet tout à la fois de sa trouvaille : il n'y revient pas, n'en tire aucun parti ; c'est une rencontre. Or cet accord est justement un de ceux dont vient de parler Rameau : c'est une dissonance par supposition, convenable à une « plainte tendre » et tel est bien le caractère que Destouches a voulu donner à l'air de la Sirène Leucosie. Rameau aura plus d'une fois recours à de telles formations, avec tant de naturel et d'aisance qu'elles produiront leur effet sans qu'on remarque leur présence. Destouches est de ces musiciens qui « ont du goût et de l'imagination, mais le tout borné dans le réservoir de leurs sensations. » Rameau a « la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus » c'est pourquoi il arrive « à cacher l'art par l'art même. » (3)

Ces différents accords, dont le nombre est si grand et le pouvoir si efficace, peuvent eux-mêmes être placés dans différents tons : de là de nouvelles propriétés, auxquelles il faut prendre garde également. Quoique Rameau recommande le tempérament égal, qui rend toutes les gammes semblables entre elles, il a l'oreille assez fine pour les distinguer et les reconnaître.

« Le mode majeur pris dans l'octave des notes *ut*, *ré* et *la* convient aux chants d'allégresse et de réjouissance ; dans l'octave des notes *fa* et *si* ♭, il convient aux tempêtes, aux

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 141 et suivantes.

(2) Le chiffrage (5 ♯, 7, 9) ne laisse aucun doute.

(3) Lettre à Houdard de la Motte.

furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes *sol* ou *mi*, il convient également aux chants tendres et gais ; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes *ré*, *la* ou *mi*.

« Le mode mineur pris dans l'octave des notes *ré, sol, si ou mi*, convient à la douceur et à la tendresse ; dans l'octave des notes *ut* et *fa*, il convient à la tendresse et aux plaintes ; dans l'octave des notes *fa*, ou *si* ♭, il convient aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage, et l'expérience est le plus sûr moyen d'en connaître la propriété » (1).

Enfin une suite d'accords, dans un certain ton, ne donne qu'une première ébauche de musique : la mélodie, qui doit en sortir, n'est pas encore tracée ni même indiquée. Ici s'arrête le pouvoir des lois ; l'imagination retrouve sa liberté entière : elle n'en usera qu'entre les limites dont l'harmonie ne lui permet pas de s'écarter.

« La mélodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux génies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentiments ; et nous espérons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets dont ils auraient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque notre peu de lumière ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle harmonie devient quelquefois insipide, et par où ils sont toujours en état de surpasser les autres ; ce n'est pas que lorsque l'on sait disposer à propos une suite d'accords, on ne puisse en tirer une mélodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite, mais le goût en est toujours le premier moteur » (2).

Rameau ne quitte pas ce domaine interdit à la science sans y jeter un regard de regret et d'envie. Si l'instinct reprend ainsi ses droits, ce n'est pas en vertu d'un privilège de la musique, mais par une infirmité de notre pensée que, dans le fond du cœur, il espère corriger un jour. Il ne lui plaît pas que rien échappe à

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 157.
(2) *Traité de l'harmonie*, p. 142.

l'empire de la raison ; son esprit ordonnateur a horreur de tout ce qui est indéterminé, insaisissable, arbitraire. L'infini, pour lui, c'est le vague ; l'inconscient, c'est l'obscur. Il rêve d'un art sans mystère.

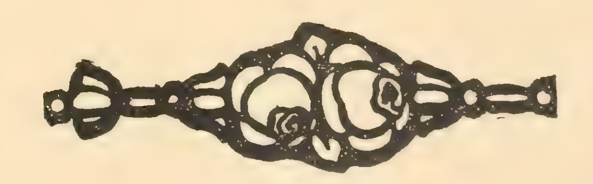
C'est là une ambition qui va droit à l'encontre d'une de nos croyances les plus chères. Entre la science et l'art, nous avons élevé des barrières infranchissables ; et nous avons mis d'un côté toute la rigueur de l'algèbre, de l'autre toute la liberté du sentiment. Le dieu de notre esthétique se reconnaît à ce qu'il est un dieu inconnu. C'est faire un froid éloge que d'attribuer à une œuvre la clarté, la logique, et une de ces ordonnances que l'on peut, suivant le mot d'Aristote, embrasser d'un coup d'œil ; c'est une critique, de ne pas ajouter que l'idée en est imprévue, le style tout personnel et le charme impossible à définir. Le poète est devenu un prophète, le peintre, un magicien qui transforme la nature, le musicien, un organisateur de symboles. Un mysticisme intempérant ne nous parle que d'évocations, de suggestions, de mondes inaccessibles et de splendeurs entrevues. Nous avons bien raison, puisque tel est notre goût. Mais il faut comprendre aussi que ce goût n'existe que depuis un siècle. Il fut un temps où l'on ne demandait pas autre chose à l'artiste que de voir juste et de raisonner bien. Ce temps est le XVII[e] et le XVIII[e] siècles, en France particulièrement, son esprit est l'esprit classique, dont Rameau est profondément imbu. Son cas est un défi presque insolent au préjugé moderne. Car il nous montre, justement dans l'art que nous vouons le plus volontiers au jeu des forces inconscientes, un génie réfléchi, calculateur, dont nous voudrions tout au plus pour un philosophe ou un architecte. Nous aurions tort cependant : un génie de cette espèce a suffi à Corneille, à Bossuet ou à Racine, et la musique en a reçu d'aussi grands bénéfices que l'éloquence ou la poésie.

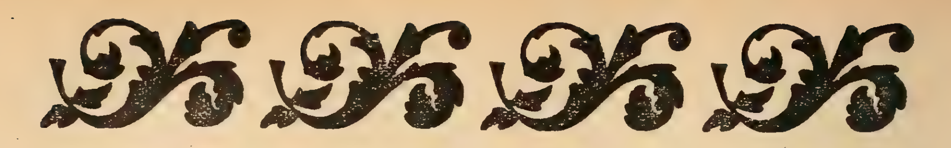
Rameau fait par le moyen des sons ce que le poète accomplit avec des mots et des rimes. Il commence par se proposer un sujet, qui est une passion à exprimer, un spectacle à décrire. Après quoi, il l'étudie, en tâchant d'en bien démêler les traits essentiels ; puis il les dispose et les relie entre eux de façon que l'ensemble soit aussi vrai que nature, mais plus satisfaisant pour l'esprit, il choisit, parmi les différentes expressions qui peuvent convenir, celles qui semblent le plus exactes : et lorsque le plan de l'ouvrage est établi ainsi jusque dans son dernier détail, il y met

la dernière main et pose sa mélodie juste dans le moment que l'auteur d'une tragédie y met les rimes. Jusqu'à ce dernier point, la raison a sans cesse été la compagne du sentiment, l'a provoqué d'abord, puis éclairé, dirigé, contrôlé, corrigé. Tout le travail a été prémédité et surveillé. S'il réussit, l'œuvre aura une beauté régulière, une chaleur contenue, un mouvement harmonieux ; tout y sera achevé, poussé, décidé; aucune ombre, aucune incertitude ; une pure lumière, partout répandue; un équilibre stable, une dépendance rigoureuse de toutes les parties, une solidité à l'épreuve des siècles.

C'est bien ainsi que Rameau conçoit la musique. Pourquoi donc les contemporains ont-ils été si fort étonnés ? Pourquoi n'ont-ils pas trouvé naturel qu'un musicien vînt leur offrir ce qu'ils exigeaient de leurs hommes de lettres ? C'est d'abord que les autres compositeurs sont loin d'avoir d'aussi vastes desseins. Ils s'en remettent à leur instinct, ou à leur adresse professionnelle ; depuis le XVI[e] siècle, il ne s'en est pas rencontré un seul pour réfléchir profondément sur son art. Aussi a-t-on quelque peine à comprendre que ce travail de notes puisse être un exercice de l'esprit. Et d'autre part le goût classique, qui est celui de Rameau, commence à passer. La littérature se laisse envahir par le sentiment, dont Rousseau et Diderot sont les apôtres, larmoyants et fougueux tour à tour : ainsi s'explique le succès des opéras-comiques italiens, qui apaisent cette soif d'émotions vives. La musique française n'a suivi qu'à distance. Ce qu'il fallait au XVII[e] siècle, Lully l'a bien deviné, mais, pour ménager ses auditeurs et s'assurer du succès, il s'en tient à une majesté nue, une simplicité rudimentaire. La musique de raison doit à Rameau son achèvement, sa perfection. Il termine à peine, qu'une autre mode survient, triomphante. Mais elle passe. L'œuvre dure : elle est classique.

LOUIS LALOY.





FRANZ LISZT [1]

ETUDE MUSICO-PSYCHOLOGIQUE

VI

En me chargeant de transmettre à sa mère sa lettre volumineuse, dans laquelle il a raconté probablement l'histoire authentique de sa prise d'habit, Liszt m'a beaucoup favorisé encore. Car j'ai pu connaître ainsi une femme comme on en voit peu, à qui il devait certainement ses meilleures qualités de cœur et d'esprit, sans compter la douceur de ses yeux et de sa voix, la régularité harmonieuse de ses traits, ainsi que son fort et sain organisme.

Mme Liszt possédait toutes les vertus de l'épouse et de la mère. Elle avait contribué notablement aux succès de son fils en secondant d'abord avec un dévouement inlassable les efforts de son mari, quand il s'agissait dans le principe de l'éducation artistique du fils prodige, quoiqu'elle n'ait pas compris toute leur portée et eût grandement préféré les charmes d'une vie patriarcale, écoulée dans un village hongrois, aux agitations d'une existence nomade remplie d'éclat et de bruit, profitable et glorieuse, mais incompatible avec le calme bonheur qu'on savoure au sein d'une famille unie. Devenue veuve en 1828, à l'âge de trente-sept ans, dans ce Paris dont elle comprenait à peine la langue, et encore moins la signification, les rayonnements et les ombres, elle se voua exclusivement à la protection de la carrière artistique de son fils déjà très avancée, mais encore pas arrivée à son plein épanouissement. Et avec son intuition maternelle elle devinait qu'à cet égard les soins matériels seraient insuffisants, qu'elle devait s'élever au niveau d'une société, digne du futur « roi des pianistes », d'ailleurs tout à fait lancé dans le mouvement romantique. A cet effet elle se mit à apprendre le français à fond et à s'instruire le plus possible. Aussi réussit-elle à avoir un horizon intellectuel

(1) Suite et fin. Voir les numéros du 15 septembre et du 15 octobre 1907.



ADAM LISZT (1819)

PÈRE DE FRANZ LISZT

(D'après une gravure parue dans le *Vasarnapi Ujsag* du 3 novembre 1907.)

étendu, que son bon sens naturel savait judicieusement éclairer et où les notions étaient rationnellement classées.

Je m'en suis aperçu dès notre premier entretien. L'année précédente, je n'ai pas pu m'en rendre compte, car elle s'est tenue modestement à l'écart devant son fils. Maintenant elle s'ouvrait au contraire volontiers à celui qui pouvait lui en parler abondamment. D'abord nous mîmes sur le tapis sa prise d'habit, et comme je ne le ménageais pas sous ce rapport, elle me fit cette réponse de philosophique bonté :

« Il faut lui pardonner cela, car c'est un si bon garçon. »

J'allais la voir souvent, car elle ne sortait jamais, ayant les deux jambes cassées. Elle marchait donc sur deux béquilles. Pour pouvoir se donner du mouvement, elle avait une pièce entièrement dégarnie de meubles où elle évoluait journellement pendant plusieurs heures. Malgré cela elle est devenue assez forte et son embonpoint sautait d'autant plus aux yeux qu'elle n'était pas très grande. Sa robe d'intérieur très ample la grossissait beaucoup aussi. Elle habitait dans la même maison que M. Emile Ollivier alors déjà veuf de sa petite-fille Blandine. Quoique mes visites fussent très fréquentes, je ne l'ai jamais rencontré chez elle. Mais j'y ai fait la connaissance de Jules Ferry, qui la fréquentait même après qu'il se soit séparé d'Emile Ollivier à cause de l'opportunisme de ce dernier. Mme Liszt, aurait voulu le marier avec la fille d'une de ses défuntes amies. Pour la Sainte-Anne, sa fête, elle nous invita donc à déjeuner tous les trois, ainsi qu'une Mme Astou de Trolley, femme-sculpteur d'un certain talent avec qui elle était très liée. Naturellement ce fut Jules Ferry qui tint le dé de la conversation pendant le repas, certes avec beaucoup de verve, mais en écoutant avec beaucoup de complaisance aussi les compliments qu'on lui prodigua à propos de ses correspondances adressées d'Allemagne quelques semaines auparavant, au journal *Le Temps*. En prenant congé, — il fut malheureusement définitif pour la demoiselle, — il m'invita à aller le voir rue Saint-Honoré, où il demeurait et où je me rendis deux ou trois jours plus tard, sans pouvoir le joindre. Nos rapports ne se renouèrent qu'au bout de quinze ans, quand ce fut chez le comte de Beust, le célèbre diplomate et alors ambassadeur d'Autriche-Hongrie à Paris, que nous nous rencontrâmes. Jules Ferry était alors ministre déjà, mais il ne se rappela pas moins avec plaisir de Mme Liszt,

et je suis sûr que le souvenir de cette excellente femme plaida beaucoup en ma faveur auprès de lui, quand il s'agissait d'accorder son appui pour la représentation de mon opéra *Mathias Corvin* à l'Opéra-Comique.

Sans être en correspondance suivie avec son fils, Mme Liszt lui écrivit assez souvent. Comme le « roi des pianistes » lui avait assuré une modeste aisance, au moment où il avait quitté Paris pour s'installer à Weimar, la chère dame n'avait qu'à le tenir au courant des rares incidents de sa vie monotone. Il est conséquemment plus que probable qu'elle lui a raconté mon sincère attachement à sa personne. C'était assez aux yeux de Liszt, le fils aimant et dévoué, pour le bien disposer de nouveau à mon égard, moi qui ne lui avais pas écrit cependant depuis mon départ de Rome. Dans une lettre, datée de cette ville après son retour de Hongrie, où mon père lui avait exprimé tous ses remerciements pour ses bontés, il m'envoya ses amitiés, que sa mère me transmit avec la plus grande joie. Tant de marques d'amitié de la part d'un artiste de sa valeur, me firent rentrer en moi-même. Et comme nous étions déjà au commencement du mois d'octobre, je saisis l'occasion de son anniversaire de naissance pour lui écrire affectueusement et avec abandon. Alors il me répondit avec son ancienne amabilité, à la plus grande satisfaction de sa mère qui était ravie de nous voir réconciliés.

Mais déjà la mort la guettait ! A la fin du mois de janvier 1866 elle eut une bronchite à laquelle elle succomba le 5 février. Le dernier jour elle se sentait cependant tellement à l'aise qu'elle me fit venir.

« Vous allez vous moquer de moi » me dit-elle gaiement, en me tendant la main.

— Pourquoi grand Dieu ! — lui répondis-je.

« Parce que vous vous apercevrez aujourd'hui que mes cheveux étaient faux, et vous avez dit un jour que vous trouvez les gens ridicules qui portent un tour ».

— Eh bien ! dès aujourd'hui je ne les trouverai plus puisque vous en avez ! — Ce fut sur ce ton-là que nous bavardâmes pendant un bon quart d'heure. Elle me lut une lettre de sa petite-fille Cosima, alors encore Mme de Bûlow, dans laquelle celle-ci la pria de lui faire acheter une robe, ainsi qu'une autre pour Mme de Kaulbach, au « Petit Saint-Thomas » le magasin le plus important de l'époque.

« Mon ami ! ne me refusez pas ce service ! vous pouvez facilement faire la commission, car autant que je me rappelle vous aimez les belles toilettes et je suis sûre que vous choisirez bien. »

Il a fallu que je lui cède et que je lui promette ma visite pour le surlendemain pour lui rendre compte de mon achat. Or, deux heures après mon départ, elle rendit l'âme dans les bras d'Adolphe Ollivier, le frère cadet du grand historien, qui montait chez elle tous les jours pour avoir de ses nouvelles. Quant à moi, ayant exécuté scrupuleusement ses ordres, j'avais l'intention de lui porter les échantillons des robes choisies comme c'était convenu, quand on vint m'apprendre et sa mort et son enterrement, devant avoir lieu dans la matinée du 7 février. Quoique je fusse profondément affligé à cause de la disparition de cette véritable amie, je m'abstins d'assister à son convoi, car jusqu'à la mort de mon père j'avais une aversion invincible contre les funérailles.

En raison de l'insignifiance apparente de la maladie, les Ollivier ne voulurent pas inquiéter inutilement le « roi des pianistes » D'autre part, la mort de Mme Liszt fui si soudaine qu'il ne pouvait pas arriver à temps pour l'enterrement. Mais, quelques jours après, je fus prévenu qu'il était à Paris, installé dans l'appartement de sa mère et qu'il serait enchanté de me recevoir. Dans ces conditions notre entrevue ne pouvait être que des plus cordiales. Le souvenir de la chère défunte nous rapprocha rapidement et je le voyais presque tous les matins. Nous fîmes des courses ensemble ; et s'il reçut une invitation de quelque musicien désireux de se faire entendre par « l'abbé Liszt » il m'emmena avec lui. Ce fut ainsi que j'entendis César Frank et Lefèbure-Wély, les deux organistes les plus renommés d'alors. A vrai dire, ils ne nous plurent ni l'un, ni l'autre, vu la subtilité du premier et l'afféterie du second, peu en rapport avec le caractère grandiose de leur instrument. Liszt était au contraire enchanté du jeu de Théodore Ritter dans un concerto de Hummel, exécuté chez Pasdeloup. Un soir, il me donna rendez-vous chez le prince Alexandre Czartorisky. Il m'y présenta à Mme Mercy-d'Argenteau, une des *professionnel beauty* du second empire et à M. Emile Ollivier. De mon côté, je l'amenai dans la famille de mon ami Michel d'Asantchewsky, le compositeur russe, devenu plus tard directeur du conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Voulant bien employer les loisirs de son séjour à Paris, Liszt s'aboucha alors avec le curé de Saint-Eustache, mélomane distingué, pour préparer l'exécution de sa *messe de Grand* dans cette église au profit d'une bonne œuvre. Elle eut lieu le 15 mars avec un succès assez relatif, que les comptes rendus des critiques amoindrirent encore. Moi, elle m'enchanta encore parce que je me laissais séduire par les intentions esthético-philosophiques qu'il y avait mises en la composant, sans m'occuper des moyens quelque peu brutaux et en tout cas trop dramatiques qui y sont employés pour exprimer des sentiments religieux.

Par suite du peu d'effet que produisit cette tentative de vouloir conquérir le public parisien non plus comme virtuose mais comme compositeur, le « roi des pianistes » ne se sentait plus assez fort pour me recommander aux sommités musicales de l'époque. Omission dont je ne m'aperçus pas dans le moment étant très préoccupé de la tournure que prenaient les affaires hongroises à la veille d'un conflit probable entre l'Autriche et la Prusse. Les lettres de mon père faisaient prévoir le rétablissement de la constitution hongroise par François-Joseph, tandis que mes compatriotes séjournant à Paris, m'annonçaient qu'on leur offrait des sommes d'argent pour s'enrôler dans une légion hongroise, devant être formée en Prusse, une fois la guerre commencée. D'ailleurs, je pouvais être forcé de faire mon sersice militaire aussi, car mon cas d'exemption était périmé, n'ayant pas été inscrit dans aucune Université depuis deux ans.

Liszt une fois parti, (1) je repris mes études dans le sens de la musique absolue, m'astreignant à renoncer de plus en plus au secours que peut apporter au compositeur, le coloris de

(1) Ce fut à ce moment qu'il m'adressa la lettre suivante à Laquene Galluis (Seine-et-Oise) où je me trouvais en villégiature :

« Je vous remercie cordialement, Cher Bertha, de l'exactitude avec laquelle vous remplissez votre obligeante promesse. Aussitôt que j'aurai repris mes bonnes habitudes de travail à Rome, je composerai *A dal varàzsa*. La magie du chant, — en me conformant à toutes vos indications prosodiques (hongroises).

« Mon départ est fixé à demain soir et jeudi matin je m'embarquerai à Marseille sur le bateau qui arrive samedi à Civita-Vecchia.

« Merci encore de votre bonne lettre, Cher Bertha, et continuons de notre mieux à honorer notre pays par la noblesse de nos sentiments et un travail persévérant et consciencieux.

Bien à vous,

Lundi, 21 mai 1866 Fr. Liszt.

Cette lettre est actuellement la propriété de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, où M. Tiersot l'éminent musicologue, a eu la bonté de la mettre à ma disposition.

l'orchestre, la suggestion des sensations, voisines au vrai sentiment musical, mais cependant en différant par leur origine psychique, telles que les émotions provoquées directement par la nature, par les spéculations philosophiques, fussent-elles les plus transcendantes. Que la musique atteigne leurs régions par son rayonnement, rien de mieux ; mais qu'elles puissent s'ingérer dans sa gestion la plus intime, c'est musicalement intolérable ! Ce fut l'analyse tardive, et conséquemment peut-être plus fructueuse, de la musique de Mozart qui me conduisit à une telle conception de l'art musical. Il est encore un musicien pur, mais à qui, comme au personnage de Térence, rien de ce qui touche à l'humanité, n'est étranger !

Entre temps, après les résultats si funestes pour l'Autriche de la guerre de 1866, on assista au triomphe de la cause hongroise sur la base d'un compromis entre François-Joseph et la Hongrie, œuvre du génie politique de François Deak. Le «roi des pianistes» y adhéra, malgré ses opinions antérieures, en composant sa « Messe du couronnement » De mon côté, j'ai voulu contribuer à la glorification de l'événement historique, par mon « Hymne au couronnement » pour chœur mixte. Mosonyi le transcrivit pour quatre voix d'hommes avec accompagnement de fanfare ; sous cette forme il aurait dû être exécuté pendant la sérénade que les orphéons projetaient de donner au roi, le jour de son couronnement. Mais cette sérénade n'eut pas lieu par suite de la mort tragique de l'archiduchesse Mathilde, survenue l'avant-veille.

Le succès de Liszt fut complet à cette occasion. Edouard Reményi exécuta brillamment le solo de violon, que comporte l'Offertoire de la messe et le « roi des pianistes » fut bruyamment acclamé par la foule, qui oubliant les pages déplorables de son livre, ne considéra en lui ce jour-là que « le fils toujours dévoué à la patrie » chanté par Vorösmarty .

Ayant fait paraître mon « Hymne de couronnement » en transcription pour le piano, je le lui ai envoyé l'année suivante à Rome, ainsi que mon « Palotas »; dédié à l'impératrice-reine Elisabeth. Il m'accusa réception des deux compositions, en les critiquant très judicieusement et avec beaucoup de bienveillance. En revanche je n'ai pas manqué de jouer ses œuvres soit dans un concert, donné à Pesth (1) en 1869 soit dans la soirée

(1) Jusqu'en 1876 Bude et Pesth formaient deux villes distinctes, la première étant la capitale officielle de la Hongrie et la seconde son centre intellectuel et

du 8 juin 1870, où j'ai eu l'honneur de me faire entendre au ministère des Beaux-Arts, grâce à la bienveillance de Maurice Richard, l'inoubliable titulaire d'un portefeuille, créé pour lui et disparu avec lui dans les premières rafales de l'épouvantable ouragan, qui s'est abattu sur la France en 1870.

Chassé de Paris par l'approche des armées allemandes, je m'enfuis à travers la Normandie et la Belgique en Hongrie, ne pouvant pas prendre part à la guerre sans causer des tourments mortels de mon père. (1) En arrivant chez lui, il m'apprit que Liszt était en Hongrie, y ayant été appelé par le comte Jules Andrassy, le génial président du conseil, pour y fonder et organiser une Académie royale de musique, *vulgo* conservatoire. C'était m'annoncer qu'après avoir échappé en France aux horreurs d'une guerre contre l'envahisseur allemand, je serais obligé d'entreprendre moi-même en Hongrie une lutte sans merci et sans fin contre l'envahissement des théroies mucales néo-allemandes, incarnées dans la personne du « roi des pianistes » et fatalement désastreuses pour le développement logique et naturelle de la musique hongroise !

VII

Si combattre un Liszt à juste titre illustre était déjà une difficulté insurmontable en elle-même pour un musicien en quelque sorte débutant, — dans l'espèce, la velléité de me poser en face de lui, en champion de la musique hongroise, devenait presqu'une impossibilité, vu qu'il avait derrière lui le gouvernement. Avant

économique. A la suite de la promulgation d'une loi dans l'année sus-mentionnée, elles constituent maintenant la ville de Budapest, qui réunit en elle les caractères des deux, dont elle est composée.

(1) Pour rentrer de Belgique en Autriche-Hongrie, j'ai été forcé de traverser l'Allemagne. A Schweinfurth (Bavière), il a fallu attendre pendant plusieurs heures la correspondance du train allant à Vienne. Voulant abréger l'ennui de l'attente, je me fis conduire à travers la ville par un facteur du chemin de fer. En sortant de la gare il me montra les traces de l'incendie qui y avait eu lieu en 1866, les Prussiens ayant bombardé cet endroit pour en déloger les Bavarois. « Mais vous allez aujourd'hui cependant tous ensemble contre les Français ! » remarquai-je, certes un peu sur le ton du reproche. Il me dévisagea alors silencieusement et me prenant pour un Parisien, il me dit d'un air dégagé : Ce qui est arrivé entre nous, ne regarde pas les Français. D'ailleurs l'empereur Napoléon s'est très mal conduit ; il a envoyé contre nous des soldats qui ne sont pas des chrétiens : les turcos ; il a voulu nous humilier ! »

tout il aurait fallu, par exemple, que j'attaquasse le comte Andrassy pour ne pas s'être rappelé que le «roi des pianistes» ayant écrit son livre contre la musique hongroise, n'avait nulle compétence pour figurer à la tête de l'institution qu'on voulait créer ; car elle devait se consacrer spécialement au développement de l'art national, or, il en avait publiquement nié l'existence. Et une attaque pareille ne pouvait que nuire au prestige d'un ministère, à qui la Hongrie devait tant en raison des services qu'il avait rendus à François-Joseph et à François Deak pendant l'incubation du compromis !

(Toute réflexion faite, je trouve aujourd'hui, — au bout de trente-sept ans ! — qu'on aurait pu tenter quelque chose pour faire cesser cette antinomie du titulaire et de ses fonctions. Le comte Andrassy aurait pu très facilement exiger de Liszt qu'il rétractât ses erreurs, contenues dans son malencontreux livre, avant de devenir le chef officiel des musiciens hongrois, tout en lui accordant la liberté de choisir la forme qui lui aurait le mieux convenu, pour faire sa rétractation.)

En dehors de cet obstacle qu'élevaient devant moi les convenances politiques, je ne fus pas moins embarrassé par les conditions précaires, dans lesquelles végétait le monde des musiciens hongrois d'alors, à quelques rares exceptions près, contraints de ne tirer leurs ressources modestes qu'uniquement de l'enseignement privé, toujours si aléatoire.

Le cas de Mosonyi était sous ce rapport on ne peut plus douloureux. S'étant mis à la tête du mouvement musical, comme on a pu le voir plus haut, il négligea forcément ses leçons particulières. Elles devenaient d'autant plus clair-semées, que son ancienne clientèle bourgeoise le taxait maintenant d'homme arrivé avec qui elle ne croyait plus avoir le droit de frayer. La haute société hongroise, absorbée par ses luttes politiques éternelles avec le gouvernement absolutiste de Vienne, ne s'apercevait pas suffisamment, au contraire, de ses efforts, tentés en vue du relèvement de la musique hongroise. D'autre part son opéra *Sép Ilonka* n'ayant eu qu'un succès d'estime, il ne réussit pas à faire remonter son *Almos*, certainement par suite de l'hostilité de François Erkel, le créateur véritable de l'opéra hongrois, qui, en sa qualité de chef d'orchestre du Théâtre-National de Pesth, le seul où on pouvait le représenter, empêchait aisément sa représentation, soit par simple

jalousie d'artiste soit par aversion contre le système wagnérien, que Mosonyi avait introduit dans cette œuvre. Partant de là, celui-ci me battit froid aussi, quand dans un concert donné au mois de décembre 1869 au profit de la caisse de secours des littérateurs hongrois, je m'adressai à Erkel pour le prier de vouloir bien y conduire l'orchestre. Or, je n'avais pas omis son nom sur le programme pour cela, car je tenais à ce que tous les compositeurs hongrois renommés y figurassent.

En raison de l'inimitié d'Erkel et de Mosonyi on vit se scinder en deux le petit groupe des musiciens hongrois. Etienne Bartalos, esprit vigoureux, mais très mordant, prit le parti du premier, car il était résolument antiwagnérien. Sa plume acerbe fit beaucoup de mal à Mosonyi, nature maladivement sensible, que Cornélius Abranyi, peu fait pour la polémique, ne soutenait que très mollement. Autour de ces quatre personnages gravitait une douzaine de musiciens, animés de sentiments patriotiques, mais moins cultivés, dépourvus d'opinion arrêtée et conséquemment opportunistes.

En face de ce « parti hongrois ». en soi faible déjà et encore amoindri par la division, s'étendait l'armée formidable des musiciens soi-disant « cosmopolites », mais en réalité allemands formée des représentants de tout ordre et de tout genre aussi bien de l'école classique que du romantisme mendelsohnien ou schumannien et de la « musique de l'avenir » En apparence, impassibles jusqu'à l'indifférence et au dédain, ils assistaient avec une malveillante curiosité aux péripéties de la lutte fratricide de leurs collègues hongrois en les excitant secrètement les uns contre les autres, afin que, réunis, ils ne puissent pas créer une école musicale hongroise, avec un corps d'exécutants et de professeurs nationaux, capables de remplacer les étrangers et d'arrêter l'influence allemande sur le terrain de la musique Leur chef était Robert Volkmann, le compositeur saxon de beaucoup de talent, mais un magyarophobe avéré, ayant vécu en Hongrie pendant une quarantaine d'années sans apprendre la langue du pays, sans participer jamais et en quoi que se soit aux émotions patriotiques de ses hôtes.

A vrai dire la grande masse de ceux-ci ne se souciait guère de son activité antimagyare, ni même de celle de ses nombreux caudataires. Car les Hongrois trouvent généralement qu'en dehors de la musique chantée par le peuple ou exécutée par

les Tsiganes, toute autre doit être considérée comme une importation étrangère dangereuse, contribuant plus ou moins à la dénationalisation de leur race. De là leur aversion contre les efforts patriotiques des musiciens hongrois eux-mêmes, qu'ils suspectent au fond involontairement dès qu'ils emploient des moyens artistiques, ne ressemblant pas aux procédés vulgaires des Tsiganes. Préjugé désastreux qui était assurément la raison principale de la lenteur du développement de la musique hongroise, décourageant par son étroitesse les compositeurs les plus dévoués à sa cause, et entravant toute velléité d'y introduire des perfectionnements artistiques.

Quant à moi, j'avais, au contraire, à ce moment, la conviction que la musique hongroise contient assez d'élément il caractéristiques pour constituer, un jour, par suite du travail systématique et acharné de plusieurs générations, une école musicale spéciale, rivalisant de profondeur avec l'école allemande et apportant à l'art musical l'expression authentique des sentiments et de la fantaisie de l'Orient. Conviction qui peut paraître au premier abord prétentieuse, mais que le bel ensemble de la littérature hongroise motive amplement. Si elle est un microcosmos, contenant des échantillons magnifiques de tous les genres littéraires, pourquoi la musique hongroise ne pourrait-elle pas en devenir un autre, non moins bien fourni et bien réussi? Et ce n'était pas seulement de l'encouragement que je puisais dans cet exemple ; je pensais que pour arriver à la création d'une école musicale hongroise, les musiciens hongrois devaient employer la méthode suivie par les littérateurs hongrois. Or, cette méthode était celle de l'évolution normale : Révai, Hazinczy avaient tout d'abord purifié la langue de toutes ses scories, Berzsenyi, Barothy, Anyos, Csokonai, Vorösmarty, Kölcsey représentaient le classicisme latin, français et allemand tandis que les deux Kisfaludy, Eötvös, Petöfi, Jokai étaient de véritables romantiques en face d'Arany, de Vajda, de Madach et de Gyulai, les Parnassiens hongrois ! D'après mon humble avis il faut donc que les musiciens hongrois s'occupent d'abord de l'épuration du style hongrois aussi, et qu'ils assimilent ensuite graduellement toutes les formes musicales, en commençant par les plus simples pour arriver finalement aux plus développées. Evolution lente et exigeant autant d'abnégation que de patience, mais la seule vraiment profitable aussi bien au génie

hongrois en particulier qu'à cause des services que celui-ci pourra lui rendre plus tard, à l'art musical en général.

Que le « roi des pianistes », l'un des chefs adulés et universellement admirés de l'école néo-allemande, était peu fait pour figurer dans le cadre modeste du monde musical hongrois chacun pouvait aisément le comprendre. Je savais en outre, l'ayant fréquenté dans l'intimité, qu'il n'avait ni les capacités, spéciales qu'exige l'enseignement, ni l'abnégation nécessaire pour se vouer directement à la création d'une institution musicale, et indirectement au développement de la musique hongroise, dont il avait attribué l'origine aux Tsiganes. Je croyais donc qu'il était de mon devoir de combattre sa nomination au directorat d'un Conservatoire futur, sans tenir compte ni des désavantages qui pouvaient résulter pour moi de cette lutte inégale, ni des intérêts de mes confrères hongrois que l'ajournement de cette nomination aurait lésés, en ajournant éventuellement la leur aussi.

Pour comble de malheur, ce fut à ce moment-là que Mosonyi mourut. Il était allé rejoindre Liszt à la campagne, et en revenant à Pesth, il s'est refroidi sur le Danube. Ayant appris sa maladie, je considérais que je devais lui rendre visite, malgré son attitude peu amicale de l'année précédente. Je le trouvai convalescent, mais très abattu, et notre conversation resta sur le terrain des banalités, car je ne voulais par aborder tout de suite la question musicale, de crainte de l'irriter. Quand je le revis, cinq jours après, il était déjà perdu et ne put que me donner la main. Pour calmer ses douleurs d'estomac il avait pris de l'eau-de-vie de camphre, son remède ordinaire, mais dans une dose tellement forte qu'il eut une péritonite foudroyante, qui l'emporta en quelques jours. Aussi plusieurs de ses amis n'admettaient-ils pas la version de son erreur de dosage et étaient-ils plutôt d'avis qu'il s'était donné la mort volontairement, soit pour échapper à la misère, soit par suite de ses derniers entretiens avec Liszt, qui l'avaient probablement convaincu des dangers que pouvait faire courir à la musique hongroise la présence en Hongrie de celui-ci, contrairement à ce que Mosonyi et les wagnériens avaient écrit à cet égard.

En tout cas la disparition de mon ancien professeur et ami élargit considérablement le gouffre qui me sépara du « roi des pianistes » depuis que je m'étais tracé le plan, exposé plus haut,

me ramenant au classicisme absolu, pour l'instant indispensable à la fondation d'une école musicale hongroise, digne de ce nom. Car Liszt, ne se préoccupant au contraire, même en Hongrie, que de l'avenir de l'école néo-allemande, ne pouvait voir en moi qu'un renégat, et je n'avais plus personne dans son entourage pour atténuer l'antinomie de nos points de vue.

En dehors de ceux qui s'y groupaient par intérêt, pour arriver aux places et aux honneurs dans le rayonnement de la gloire de Liszt, et qui n'avaient naturellement nulle envie de faciliter mon rapprochement, de peur qu'il ne leur soit nuisible, il s'est trouvé alors, au surplus, un personnage des plus répugnants pour lequel j'ai senti la plus vive aversion dès que je l'ai vu. Je veux parler de la soi-disant nouvelle élève du « roi des pianistes. »

A vrai dire, je ne sais rien sur son origine. Je ne sais même pas si elle est venue en Hongrie avec Liszt ou si elle s'y est rendue de son côté. Je me rappelle seulement que je lui ai été présenté par le « maître » inopinément, à l'occasion d'une conférence d'un musicologue allemand sur Beethoven. J'ai vu alors devant moi, une espèce de demi-mondaine peu jolie, mais effrontée et vicieuse, à qui je me suis dispensé d'adresser la parole. Nos relations en restèrent là, car sa présence auprès de Liszt me révolta complètement, et m'ôta le peu de désir que je pouvais avoir de frayer avec les wagnériens qui l'entouraient. J'entretins cependant des relations de courtoisie avec ce pauvre François Servais, qui était alors à Pesth et qui m'était sympathique à cause de sa bonne éducation française.

Il est à remarquer qu'à ce moment Liszt était l'hôte du curé-doyen de la ville, l'abbé Schwentner, qui lui offrit l'hospitalité non seulement pour honorer son habit ecclésiastique, mais aussi pour le glorifier comme compositeur, étant lui-même un amateur de musique enthousiaste. Eh bien ! Liszt ne se laissa pas arrêter par cette circonstance, qui devait le rendre plus réservé et mit au contraire, une certaine affectation pour se compromettre avec la pianiste *sui generis*. J'en étais doublement indigné, car cette désinvolture était un outrage pour la bonne société hongroise, qu'il semblait négliger à cause d'une personne aussi peu recommandable, et elle jetait en même temps une triste lumière sur toute la corporation des musiciens dont il devait devenir le chef.

Or, je suis d'avis maintenant, qu'au fond, cette conduite déplorable n'était qu'une manifestation de son dépit d'avoir été trompé et par la princesse à qui il ne convenait pas de devenir une simple « Madame Liszt », et par les Hohenlohe qui lui avaient promis la revision des chants liturgiques et qui ne pouvaient ou ne voulaient pas tenir leur parole. Etant dépité on se rend fatalement irritable et ce fut cet état d'âme qui caractérisa le « roi des pianistes » à ce moment. En raison de son irritabilité, nos mésintelligences latentes finirent par se déceler le jour où, au commencement de décembre 1870, nous dinâmes ensemble dans une maison tierce. Après le repas on s'y mit à parler des concerts devant avoir lieu à l'occasion du centenaire de la naissance de Beethoven (le 17 décembre). Je me permis d'exprimer mon étonnement que ce soit son concerto de violon qui figure sur le programme, tandis qu'il en avait composé cinq pour le piano et qu'il doit être considéré comme un auteur de piano par excellence, en raison de ses trente-deux sonates écrites pour cet instrument ! Liszt prit en mauvaise part cet énonciation purement théorique ; il croyait probablement que c'était une manière de lui reprocher indirectement de ne pas se faire entendre à cette occasion. Aussi éleva-t-il la voix avec emportement, en déclarant qu'il n'était pas venu en Hongrie pour jouer à Kecskemét, — ville hongroise, jadis très arriérée : boutade ridicule et certainement méprisante pour le pays. En guise de réponse je répétai plusieurs fois que je n'avais fait qu'une remarque théorique, mais sa justesse l'exaspéra et au lieu de se calmer, il réitéra sa phrase malencontreuse, en frappant la table autour de laquelle nous étions assis. Alors, l'amphitryon intervint en disant : « Oh maître ! ne soyez pas fâché contre Bertha ! »

— Je ne le suis nullement, — riposta alors le « roi des pianistes », — quoique je sache qu'il n'aime pas ma musique ! »

C'était donner à la discussion une tournure personnelle d'autant plus indigne et de lui et de moi, que je reconnaissais toujours ses facultés créatrices et la perfection de certaines de ses compositions. Pour terminer la querelle d'Allemands je m'inclinais donc tout simplement, sans réfléchir que mon silence pouvait passer pour un acquiscement à l'égard de la seconde partie de son énonciation. Malheureusement il expliqua

mon geste en ce sens-là, et dès ce moment nos relations perdirent tout à fait leur cordialité. J'ajoute cependant que dans les deux soirées où nous nous rencontrâmes dans le courant de l'hiver, — chez Balthasar Horvath, le ministre de la Justice, et chez M. Dunkl, le chef de la maison Rozsavölgyi et Cie, éditeurs, il me demanda de lui jouer quelque chose. Mais mes visites devenaient au doyenné de plus en plus pénibles et conséquemment plus rares.

Au commencement du mois d'avril, il dirigea un concert symphonique, consacré exclusivement aux œuvres des musiciens hongrois. Je figurai sur le programme avec une *Marche Nuptiale,* œuvre de jeunesse, mais d'un caractère hongrois très accusé. Naturellement, elle ne l'intéressa pas ; aussi les critiques musicaux à sa dévotion la déchirèrent-ils à belles dents. En face de cette attaque qui venait, au moins d'une manière indirecte, évidemment de lui, je jugeai la continuation de nos relations inutile. D'ailleurs, je fis moi-même une telle démarche à cette époque que je ne croyais plus compatible avec ma loyauté de le fréquenter dorénavant. En apprenant que sa nomination comme directeur de la future Académie de Musique était imminente, je me rendis chez le ministre Balthazar Horvath, l'ami de mon père, pour lui dire que le gouvernement aurait tort de lui confier ce poste, vu son peu d'aptitude pour la pédagogie et son aversion contre la musique hongroise, mais que, comme auteur des *Rhapsodies hongroises,* universellement connues et ayant fait partout honneur au nom hongrois, Liszt avait tous les droits pour recevoir une forte pension de la nation. Conseil d'autant moins suivi par le comte Andrassy, que quelques jours après, il se crut obligé d'éloigner du ministère l'incomparable orateur et juriste ; mais conseil fatal aussi, qui me força moralement, malgré son inefficacité, de me tenir à l'écart de l'Académie, tant qu'elle était dirigée par Liszt.

Entre temps, il partit en Allemagne, et moi je revins à Paris après la défaite de la Commune, ayant passé quelques semaines en Angleterre. Et dorénavant je n'allai plus en Hongrie pour voir mon père que pendant l'été, époque où j'étais sûr de ne pas me rencontrer avec le « roi des pianistes ». Il ne devait pas avoir du reste grande envie de me revoir non plus, car les événements ont plus que suffisamment justifié mon attitude à l'égard de ses faits et gestes. Sa prise d'habit ne lui fit obtenir

aucune compensation pour son mariage manqué, et sa soi-disant élève le compromit devant le monde tout entier par le scandale de son livre, intitulé : *Le roman d'un pianiste.* Quant à son directorat, il était purement nominal, d'abord parce qu'au commencement il n'avait que peu de choses à diriger, et parce qu'ensuite il était contraint de s'en remettre aux conseils de son entourage, ne connaissant ni la langue, ni la manière de penser et de sentir des Hongrois !

VIII

Ce fut en 1876 que j'allai la dernière fois en Hongrie, du vivant de mon père. N'y étant arrivé que dans la seconde moitié d'août, la fin de mes deux mois de vacances coïncidait presque avec le commencement de la saison d'hiver. Aussi fus-je prié par l'*Association des artistes* de prêter mon concours à la soirée musicale, qu'elle organisait pour le 6 novembre : invitation, qui me sourit énormément, car je venais de terminer ma première sonate pour le piano (en *la* mineur), et je tenais à la faire entendre au monde musical hongrois, afin qu'il puisse se convaincre de la possibilité de composer de la musique hongroise dans les formes classiques les plus pures. Et pour que ma tentative ne puisse pas être escamotée par le silence de la presse ou mal expliquée par les critiques hostiles, je l'ai communiquée la veille du concert au docteur Woehler, le Zoïle musical de Pesth, qui, en sa qualité de Prussien, n'était pas favorable à la cause hongroise, mais dont le savoir, l'éclectisme et l'impartialité étaient universellement reconnus et respectés. Il parcourut et il écouta la sonate avec la plus grande attention ; il devina même qu'en l'écrivant, j'avais été influencé par Schubert, ce qui était la vérité. Mais l'ensemble du travail lui plut et il consigna son opinion dans un article, paru dans le *Pester Lloyd.*

A la suite de cette audition préalable, habilement préparée par mon ancien profeseur de piano Feley, je me sentis donc très bien disposé le soir du concert, quand on m'y apprit tout à coup, qu'étant arrivé l'avant-veille à Budapest, Liszt allait venir. Et je le vis paraître effectivement, entouré de son état-major ordinaire, composé de wagnériens patentés, ennemis déterminés

de la musique hongroise. Si sa présence pouvait passer pour une aimable attention, celle de ses acolytes me semblait être, au contraire, d'autant plus une provocation, qu'ils se placèrent autour du « roi des pianistes » dans la proximité du piano, avec l'intention évidente de m'intimider et de me troubler.

Mais pour mon bonheur, la nervosité ne me paralysa pas, et je pus exécuter mon œuvre honorablement. Seulement, elle ne porta pas. Le public était dans le secret de mon antagonisme avec Liszt et ses caudataires, et notre attitude respective l'intéressait davantage que le caractère hongrois de la sonate. Aussi régla-t-il ses applaudissements sur ceux du « roi des pianistes », qui devenait de plus en plus dépité en voyant que je ne le regardais pas, que je ne prenais pas visiblement acte de sa présence. Lui, pensait probablement que je devais être très flatté qu'il soit venu, et moi, je ne voyais dans son arrivée au milieu de sa suite wagnérienne qu'une démonstration anti-hongroise. En un mot, s'il avait l'intention de se rapprocher de moi, il aurait dû se séparer momentanément de ceux qui n'étaient pas mes amis, et, de mon côté, je ne devais pas m'occuper de ceux-ci, mais de lui seul, à qui j'étais redevable de beaucoup de reconnaissance.

Après l'insuccès de cette dernière tentative de rapprochement, Liszt s'est mis ouvertement contre moi. A l'Exposition Universelle de 1878, il empêcha notamment ma nomination comme membre du jury pour la Hongrie, en acceptant cette fonction, quoiqu'elle fût peu digne de sa grande réputation. Quand il s'en aperçut, à Paris, il eut le tort de vouloir s'en débarrasser très cavalièrement ; sans prendre part aux opérations du jury, il repartit pour l'Allemagne, en abandonnant à leur sort les exposants hongrois. Or, tout le monde sait, que ce n'est pas autant le mérite des exposants que l'habileté des membres du jury qui procure les prix dans ces sortes de concours. Aussi le mécontentement fut-il très grand tant au commissariat de l'Exposition que dans les rangs des fabricants d'instruments de musique hongrois. J'ai pris alors ma revanche en détruisant sa théorie sur la musique des Tsiganes dans un article que la *Revue des Deux Mondes* m'a fait l'honneur de publier. Comme ce travail fit beaucoup d'effet, en raison de la grande notoriété de cette revue, Liszt y riposta par la réédition de son livre sur *Les Bohémiens*, en oubliant sa qualité de directeur de l'Aca-

démie de Musique hongroise et en se laissant dominer de nouveau par sa collaboratrice princière.

Ses mauvaises dispositions à mon égard produirent un effet plus désastreux encore quand j'abordai plus tard le théâtre. Sur ce terrain, il put compter sur le concours de François Erkel et de son fils Alexandre qui ne voulaient pas admettre que quelqu'un, n'appartenant pas à leur famille, y puisse prendre pied. Ce fut donc avec la sévérité la plus excessive qu'on attaqua mon premier travail dramatique, la musique de scène pour la tragédie : *Simon Kemény*. Elle a été exécutée au Théâtre National en même temps qu'un *Hymne à Széchenyi*, pour chœur mixte avec accompagnement d'orchestre, composé en l'honneur « du plus grand des Magyars », à l'occasion de l'inauguration de sa statue (le 22 mai 1880).

Au lieu de me laisser décourager par l'évidente malveillance de la presse hongroise, terrorisée par les wagnériens et conséquemment tout à fait dévouée à Liszt, je concentrai alors tous mes efforts à faire représenter à l'Opéra-Comique mon opéra en un acte, intitulé d'abord : *La ballade du prisonnier* et joué plus tard sous le titre de : *Mathias Corvin* (le 18 juin 1883). Sans raconter en détail les péripéties de sa réception par Carvalho, sans énumérer les personnages politiques considérables qui sont intervenus en ma faveur pour le faire représenter, et sans me permettre la moindre réflexion sur la manière dont on l'a monté et exécuté, ou sur l'accueil avec lequel il a été reçu par le public et la presse, je dois constater que les wagnériens l'ont particulièrement malmené. Etait-ce sur un mot d'ordre venu de Liszt ? je ne saurais l'affirmer. En tout cas, l'acharnement des critiques ne fut pas moindre l'année suivante, à Budapest, démontrant l'existence d'une véritable conspiration contre un ouvrage, qui ne méritait ni tant d'honneur, ni tant d'indignité. (1)

(1) La conspiration éclata le jour où je fus accusé dans *Le Voltaire*, pendant que j'étais en Hongrie, d'écrire contre la France dans les journaux hongrois. Or, voici la dernière phrase de l'article que j'ai publié au sujet de la représentation de *Mathias Corvin* à l'Opéra-Comique : « Mais quelle qu'ait été la sévérité de la presse française à mon égard, je n'oublierai jamais ce que je dois à la France pour son hospitalité. » La note du *Voltaire* fit le tour de la presse. Heureusement Jules Levallois, l'un des auteurs du livret, — l'autre était M. Paul Milliet, — eut le courage et la possibilité de me défendre dans un feuilleton du journal *Le Télégraphe*. Grâce à cet article improvisé à la rédaction un jour où le feuilleton ordinaire faisait défaut et signé par Levallois dont l'honnêteté littéraire était proverbiale, j'ai pu me tirer sain et sauf d'un guet-apens aussi savamment combiné.

A l'occasion de l'Exposition Nationale qui eut lieu à Budapest en 1885, Etienne Bartalus fut chargé de la publication d'un album, devant contenir des morceaux de musique de tous les compositeurs hongrois vivants ayant quelque réputation. Liszt y figurait avec une nouvelle *Rhapsodie* et moi avec un *Prélude et Fugue.* Ce rapprochement de nos noms m'attendrit. D'ailleurs l'insignifiance de sa composition me rappela son âge, la possibilité de sa disparition, en faisant naître en moi un ardent désir de réconciliation. Ce fut donc avec le plus vif plaisir que j'appris de la bouche de M. de Schnapper, vice-président de la Société de bienfaisance autro-hongroise, de Paris que son comité avait l'intention de s'adresser à Liszt dans le but d'obtenir son concours pour un concert devant être donné au profit de ladite Société. Il me pria en même temps de sonder à cet égard les intentions du « roi des pianistes », afin que le Comité n'ait pas à essuyer éventuellement le désagrément d'un refus. L'obligation quasi officielle de lui écrire dans ces conditions me ravit ; c'était un moyen on ne peut plus agréable de renouer nos relations, sans faire une platitude.

Pour mieux marquer mon indépendance, je lui déclarai d'abord que ma désertion était la conséquence de mon retour au classicisme et n'avait qu'un caractère théorique. Quant à sa personne, elle était toujours un objet de mon admiration. Sa réponse ne se fit pas attendre, mais elle porta l'empreinte de beaucoup d'irritation. Il m'appela « Mon cher compatriote, » la fin de la lettre ne fut revêtue cependant d'aucune formule de politesse. Avant tout, il s'y défendit contre mon accusation sous-entendue d'être un révolutionnaire, et il prétendit que c'étaient ses amis qui cultivaient avec le plus d'autorité la musique classique. Et il ajouta que sa culture exclusive amènerait la stagnation. Relativement à ma demande elle-même, il déclara que ses « vieux doigts » ne lui permettaient plus de se faire entendre en public. Sans être désarçonné par son impolitesse, je lui écrivis immédiatement pour le rassurer qu'on n'attendait pas de lui un concours effectif, mais un concours moral seulement ; tout au plus la complaisance de diriger une de ses œuvres symphoniques. Alors il se radoucit et, tout en réitérant son refus, il redevint presque amical dans cette seconde lettre.

Ma tentative de l'entraîner à un voyage en France, ne resta pas cependant infructueuse. Il a dû d'autant plus lui sourire,

que ses admirateurs anglais l'avaient depuis longtemps invité déjà à faire un séjour à Londres, où il n'était jamais allé. Quand on lui promit donc une nouvelle exécution de sa *Messe de Gran* à Saint-Eustache, au profit de la caisse des écoles libres, il se décida de faire d'une pierre deux coups : de venir revoir Paris et de visiter l'Angleterre. Combinaison en apparence très ingénieuse, mais très dangereuse aussi, car il était à prévoir qu'on le fêterait en deçà comme au delà de la Manche, et ses soixante-quatorze ans révolus ne devaient plus supporter les fatigues d'une telle apothéose. !

En apprenant son arrivée à Paris, j'ai fait paraître dans *Le Mémorial Diplomatique* un article de bienvenue dans lequel j'ai pu faire taire mes scrupules patriotiques, la France étant pour nous deux un terrain neutre. Outre cela, j'ai donné dans *Le Moniteur Universel* un compte rendu de l'exécution de la *Messe*. Dans le premier je l'ai salué comme le dernier représentant de la phalange célèbre des romantiques de 1830, et ma critique avait pour dominante la note du sincère respect qu'un infime confrère doit avoir pour une gloire de la corporation. Et, afin que mes bonnes intentions ne soient pas autant de coups d'épée, donnés dans l'eau, j'ai porté moi-même les numéros respectifs du *Mémorial* et du *Moniteur* à son hôtel, en les y déposant sous son adresse, avec ma carte de visite écornée. Précautions vaines, car Liszt ne répondit rien à toutes ces avances courtoises !

J'en étais attristé, non pas pour moi, qui n'avait agi que mû par le désir de me réconcilier à temps avec l'idole de ma jeunesse susceptible de disparaître sous peu, mais pour lui, qui ne semblait pas comprendre que mon antagonisme ne se rapportait qu'à son activité en Hongrie, et qu'à Paris je n'avais aucune raison de ne pas lui payer le tribut de ma sincère admiration et de mon affectueux respect.

En réalité ce fut une circonstance en quelque sorte matérielle, qui motiva son mutisme inexplicable. Il vivait pendant son séjour à Paris, dans l'intimité du grand peintre hongrois, Michel de Munkacsy, avec qui je n'étais pas en bons termes à cette époque à cause de son attitude peu amicale à mon égard, à la Société hongroise de Secours Mutuels (1). Dans ces condi-

(1) Je manquerais à mes devoirs d'ami, envers la mémoire de ce grand artiste, si je ne mentionnais pas qu'un an après il me demanda publiquement pardon de

tions, se rapprocher de moi lui était impossible ; ce dont je me rendais parfaitement compte. Aussi m'étais-je déjà fait à l'idée de ne pas le revoir, quand quelques jours avant son départ pour Londres, je reçus de notre ambassadeur, le comte Ladislas Hoyos, une invitation pour passer la soirée chez lui, le surlendemain. Et la carte de visite du comte portait la mention, écrite de sa main, que « l'abbé Liszt se trouvera là également. »

Répondre affirmativement à une politesse aussi bienveillante n'aurait pas été difficile, si je ne m'étais pas avancé autant. Mais dans l'espèce, me rencontrer avec Liszt, chez un tiers, — fût-il ambassadeur, — et en somme « par hasard », ne pouvait pas convenir à ma dignité de modeste, mais néanmoins indépendant confrère et journaliste. Je me rendis donc sans tarder à l'ambassade pour y exposer ma situation au comte Hoyos, en lui déclarant que j'étais obligé de décliner sa si flatteuse invitation, car d'après ce qui était arrivé, je ne pouvais pas espérer que ma présence fasse beaucoup de plaisir au « roi des pianistes. » Le fin diplomate ne me répondit rien, mais le lendemain, en rentrant, j'ai trouvé sur ma table la carte écornée de l'abbé Liszt !

Quoique plus cérémonieuse qu'amicale, cette légère preuve de bonne volonté m'a suffi pour me décider à lui offrir mes hommages chez l'ambassadeur. En entrant dans le grand salon de réception je l'ai trouvé installé entre M. et Mme de Munkaçsy et comme je ne leur parlais pas à ce moment-là, il m'était difficile d'entamer avec lui une conversation. A peine arrivé, M. Faure, l'incomparable chanteur, me fit le plaisir immense d'interpréter deux mélodies populaires hongroises, dans mon arrangement. Il les a dites avec la perfection dont il a le secret, mais ses efforts n'ont pas été couronnés du succès qu'ils méritaient, car ni Liszt, ni Munkacsy ne tenaient à m'applaudir.

Maintenant ce fut Liszt qui se mit au piano et il joua l'Adagio de la *Sonate pathétique* de Beethoven, ainsi que sa transcription de *La Charité*, de Rossini. Et chose curieuse ! on l'écoutait avec plus de déférence que de plaisir, car il était convenu qu'il n'avait plus ni assez d'élasticité, ni assez de souplesse pour bien jouer.

l'incorrection de sa conduite. Démarche chevaleresque qui, vu sa position brillante, l'honore particulièrement et par suite de laquelle nos liens d'affection d'autrefois se renouèrent avec plus d'intensité que jamais, pour durer jusqu'à sa fin si tragique.

Assertion absolument erronée, car son mécanisme, évidemment vieilli, ne lui refusa pas cependant une seule fois le service pendant l'exécution de ces deux morceaux. La vérité est qu'il les fit entendre dans une demi-teinte, comme s'il avait voulu épargner les tympans de son auditoire. Mais la sonorité discrète de son exécution ne faisait pas moins valoir les nuances, indiquées par les auteurs, seulement elles se détachaient sur un fond estompé. C'était délicieux, distingué au possible, enchanteur au delà de toute expression.....

La soirée tirait cependant à sa fin déjà, et je n'ai pas pu lui parler encore ! Dans mon dépit, j'ai pris le parti de m'en aller. Pour lui dire adieu je m'approchai de lui une seconde fois. Alors, en s'accrochant à ma main droite, que je lui avais tendue, il se leva et sans faire attention à quiconque, il m'entraîna dans un salon contigu. Nous y prîmes place sur une causeuse, et les invités du comte Hoyos nous laissèrent seuls, enfin !

Discrétion louable, mais superflue ! car dans les conditions singulières de notre entrevue, à une heure si tardive, après quinze ans de séparation, l'important n'était pas ce que nous disions, mais le fait que nous nous sommes parlé. Ce furent donc des questions insignifiantes, mais suffisantes pour augmenter rapidement notre abandon, que nous échangeâmes pendant notre entretien de quelques minutes. Je lui dis cependant qu'en le regardant, je croyais revoir sa douce mère, et sa figure s'épanouit comme s'était épanouie celle de la chère défunte quand nous parlions de lui !

Une fois sous l'égide du souvenir de cette femme incomparable, j'ai entièrement retrouvé le Liszt affectueux et paternel d'autrefois. C'est *lui* qui m'a donné sa poignée de main d'adieu ! En rentrant au grand salon, il me congédia cependant avec une certaine emphase. Mais sa légère pose ne me choqua pas, ayant la conviction que nous étions tout à fait réconciliés.

Et si cette réconciliation me remplit de bonheur à ce moment déjà, combien ne me félicitai-je pas de l'avoir faite quand, le premier août, les journaux annoncèrent sa mort subite, survenue à Bayreuth, le 31 juillet. Il est à remarquer que j'en avais été averti, en quelque sorte hypnotiquement, car avant d'apprendre la fatale nouvelle j'avais rêvé, au moment de me réveiller, que Mosonyi me regardait longuement et fixement, à tel point que j'en ai exprimé mon étonnement à ma femme, en

cherchant involontairement la signification de son attitude. Incident curieux, que je crois devoir signaler, pour compléter l'analyse aussi véridique que possible, de mes relations avec le « roi des pianistes ! »

Quelque temps après sa disparition, j'ai eu l'occasion de me présenter chez Auguste Tréfort, ministre de l'Instruction publique en Hongrie, alors de passage à Paris. Il me reçut avec cette exclamation de soulagement : « Enfin ! » Et Coloman de Tisza, le président du Conseil d'alors, n'hésita pas de déclarer au Parlement de Budapest, quand, en février 1887, on discutait une pétition demandant au gouvernement le rapatriement en Hongrie des cendres de Liszt, que son activité à la tête de l'Académie de Musique n'avait pas été de nature à motiver sa glorification dans des proportions aussi grandioses !

Jugement sévère, mais au point de vue hongrois parfaitement justifiable, non pas autant pour ce qu'il a fait, mais plutôt pour ce qu'il n'a pas fait, quoiqu'il lui eût été si facile de donner de l'essor au développement de l'art national !

Jugement contre la rigueur duquel on pourrait en appeler aujourd'hui à l'indulgence de la Hongrie, peut-être avec le mot adapté de sa mère : Il faut lui pardonner cela, car il était un si grand artiste !

IX

Il me semble que cette étude d'après nature serait incomplète, si je n'ajoutais pas quelques réflexions concernant le jeu et l'interprétation du « roi des pianistes », bien que je n'ai pu l'entendre qu'à une époque où il n'était plus un virtuose militant. Or, d'après l'expérience unique que j'ai pu faire au concert donné dans la grande salle du Capitole, il lui fallait, au contraire, un public on ne peut plus nombreux pour la manifestation de son génie d'exécutant. C'était en proportion directe avec l'importance de son auditoire qu'il traduisait le plus fidèlement les pensées des grands maîtres, qu'il laissait déborder le plus abondamment son lyrisme chaud et communicatif, qu'il s'abandonnait le mieux aux emportements de ses émotions. Il ne quêtait pas les applaudissements, mais il les imposait, en domptant les organisations les moins sensibles par l'éclat de ses sonorités, par la ténuité de ses nuances douces. Pour contenter

les scolastiques, il pouvait être correct jusqu'à la pédanterie, tandis qu'avec les chercheurs d'émotions nouvelles, il s'élançait dans les régions de la fantaisie. S'il avait la force d'emprunter au tonnerre et au canon leur grondement majestueux ; si ses doigts trouvaient des accents pour exprimer les déchirements de la douleur, les défaillances de la tristesse ou les blasphèmes du désespoir, il avait aussi le secret de pouvoir raconter les enivrements du cœur, les joies de la jeunesse et du printemps, le rayonnement du bonheur et les enthousiasmes du triomphe.

L'universalité de ses moyens d'expression, Liszt la devait au véritable amour qu'il a voué au culte du piano. Qu'était-il avant lui, même dans les mains les plus savantes ? tout simplement un instrument, certes, plus complet que les autres, mais non moins un instrument seulement. Chopin lui-même ne le traitait que comme tel. Ce fut le vulgarisateur des mélodies de Schubert, et des symphonies de Beethoven qui comprit la faculté imitative extraordinaire des produits d'une maison Erard, Pleyel ou Brodwood. Il n'est devenu « roi des pianistes » qu'après avoir rehaussé, ennobli le caractère du piano. Opérer en ce sens-là sa transformation était un acte de réformateur, et il n'y avait de l'affinité entre Liszt et Wagner, le prétendu réformateur de la musique dramatique, que sous ce seul rapport.

D'abord l'auteur de tant de transcriptions d'œuvres vocales ne pouvait ne pas aimer la voix humaine Aussi son jeu était-il basé avant tout sur la reproduction des effets du chant. Il *phrasait* absolument comme les étoiles de l'Opéra et des Italiens de l'époque. Seulement son éducation musicale première reposait tellement sur l'étude du « Clavecin bien tempéré » de Bach,—Liszt en exécutait toutes les fugues dans tous les tons voulus,—qu'à côté de sa préoccupation de faire chanter le piano, il ne perdait jamais de vue les ressources de la polyphonie non plus. L'élégance de son toucher, la rapidité vertigineuse de son doigté, il les devait à Hummel et à Czerny, tandis que les emportements héroïques et chevaleresques de Weber éveillaient en lui tout ce que son âme hongroise contenait de similaire. Il savait évoquer aussi les souvenirs des sentiments qui font naître dans un cœur sensible les beautés si variées de la Nature, tout en s'abandonnant le plus souvent possible, aux influences mystiques de ses aspirations religieuses.

C'est dans les avantages matériels de son physique que résidait la plus grande partie du secret de ses succès. Ayant

une belle taille, il dominait le clavier sans effort. Rien qu'en faisant choir ses mains sur les touches, il produisit déjà une ampleur de son suffisante; elle prenait d'autant plus l'auditeur, que,de cette manière,il supprimait la moitié de la dureté que produisent forcément les coups des marteaux sur les cordes dans le mécanisme du piano qu'on double au contraire, si l'on frappe les notes. S'il élevait donc ses mains au-dessus du clavier, c'était pour les faire tomber de plus haut et pour augmenter ainsi leur poids et conséquemment le volume du son qu'il faisait sortir de l'instrument par leur chute, en opposition au jeu des pianistes de l'ancienne école qui ne jouaient que des doigts et de la poignée et à qui Liszt n'était nullement inférieur sous ce rapport bien entendu.

On aurait tort de croire qu'il composait les points d'orgue, qui foisonnent dans ses œuvres, pour faire briller sa virtuosité. Ils étaient dans son esprit des concessions accordées au piano, comme instrument, puisque dans le corps du morceau, il lui imposait l'imitation du chant ou de l'orchestre. Il faut donc les exécuter non pas prétentieusement ou comme un tour de force, mais en guise d'à-propos, de saillie ou de commentaire que l'on improvise séance tenante pour donner de l'air à l'ensemble de la composition, pour interrompre ingénieusement sa marche régulière, pour augmenter son éclat, pour préparer sa fin. Que Liszt les envisageait ainsi, on peut le démontrer aisément par le développement qu'il leur donnait dans l'édition originale de plusieurs de ses transcriptions,—voyez celle de l'*Adélaïde*, de Beethoven, par exemple, — où ils prennent l'importance d'une cadence concerto, résumant les idées dominantes de l'ouvrage tout entier.

Si c'est déjà un procédé d'orateur qui doit en faire autant dans ses péroraisons, — le « roi des pianistes » a pu s'en convaincre en écoutant Lacordaire, — il en employait un autre aussi quand il concentrait toutes les ressources de son instrument pour mettre en relief le point culminant de la composition interprétée. Voilà le plus sûr de ses effets. Plus son auditoire était nombreux, plus il en usait, car la foule exige qu'on lui souligne les passages qu'il doit retenir. Liszt l'en avertissait, non seulement musicalement, mais par son regard aussi, qu'il dirigeait significativement sur le public à l'approche d'une idée mélodique, d'une combinaison harmonique particulièrement dignes de son attention.

Evidemment, c'était un moyen quelque peu théâtral pour im-

pressionner, — comme aussi son habitude de jouer sur plusieurs pianos dans le même concert, de rejeter ses cheveux en arrière avec un mouvement olympien ; mais ces extravagances ne l'empêchaient pas d'atteindre au sublime, de transformer son instrument en un pandémonium des passions humaines, de devenir le plus scrupuleux interprète des œuvres d'autrui, quand il le voulait.

Liszt se servait de préférence des pianos de la maison Erard, où il avait débuté en arrivant à Paris et avec les chefs de laquelle il était toujours très lié. Mais au fond, la qualité de l'instrument lui importait peu, sachant tirer de chacun le maximum de sa puissance en sonorité, de sa variété en timbre. Il lui plaisait même de communiquer l'étincelle de son génie au plus caduc, car il possédait le pouvoir magique de le galvaniser, de lui rendre un instant toute son ancienne splendeur !

J'aurais voulu, que ce pouvoir, ma plume l'eût suffisamment aussi pour faire revivre la figure si attrayante et déjà presque fabuleuse du « roi des pianistes », telle que je l'ai connue, adorée ou combattue. Si je me rends parfaitement compte que dans son ensemble elle est très tronquée, je me console en me rappelant son authenticité et sa sincérité. En fait de *Mémoires*, je m'imagine que ces qualités fournissent l'équivalent du « verre qui n'est pas grand » de Musset !

A. DE BERTHA.





LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN[1]

POUR un nombre considérable de raisons esthétiques qu'il serait trop long d'exposer ici, je crois fermement que nous ne pouvons plus concevoir une action dramatique et musicale sans la chaîne du *Leitmotiv*, qui représente par vibrations sonores la physionomie profonde d'un être, d'un groupe d'êtres, d'un nœud de circonstances dramatiques. Cependant, pour notre sensibilité moderne, le Leitmotiv wagnérien est déjà trop *solide*, trop précis, trop *déterminé*. Il faut en briser le moule, ainsi que Beethoven et Wagner le firent pour la vieille Mélodie méditerranéenne. Il faut aujourd'hui le spiritualiser, le rendre souple, léger, vaste, capable de remplir un espace où des âmes se meuvent, se repoussent ou s'accouplent, capable de devenir Atmosphère Musicale. Pour évoquer la vie de l'Inconscient, qui s'épanouit perpétuellement dans la fleur de toutes nuances de l'Action, le Leitmotiv s'ouvrira au centre mouvant de l'Atmosphère qui l'enveloppera, qui enveloppera toute Action, et que de lui-même il aura créee. Afin de parfaire le Drame d'Idée, immobile mais immense, que nos facultés d'émotion très affinées deman-

(1) Notre collaborateur R. Canudo fera paraître très prochainement, chez l'éditeur Sansot, cet ouvrage : *L'Homme* (*Psychologie musicale des Civilisations*). Du dernier chapitre, qui a pour titre *L'Esthétique de Debussy et le drame musical contemporain*, nous tirons les pages ci-dessus.

dent et créent aujourd'hui, il faut que le Leitmotiv *philosophique* devienne purement, mais profondément, *expressif*.

Et en réalité, ce qui était *le nouveau style sentimental* de Wagner devient le *nouveau style idéal*.

Cependant, l'œuvre de Wagner, qui à elle seule a la valeur d'une Etape, est toujours trop puissante par son rayonnement d'émotion et trop riche d'enseignements, pour qu'on ne l'étudie inlassablement. Sa sagesse est grande. Et la Norme contemporaine de l'Atmosphère musicale y est contenue.

Or, qu'a-t-on fait après Wagner ?

Presque partout, on a rebroussé chemin, et on ne s'en aperçoit pas. On a pris de lui quelques procédés, qu'on a presque toujours appliqués de façon étrange ou imparfaite ; on s'en est contenté et l'on est content.

Les Méditerranéens (1) suivent leurs chimères vaguement passionnées. Après Wagner, il y a encore M. Saint-Saëns ou M. Massenet, M. Gustave Charpentier ou M. Camille Erlanger ; il y a aussi les maëstri italiens, M. Mascagni ou M. Puccini ou M. Giordano. Leurs rêves ne sont trop souvent *justifiés* que par *une* scène d'amour, l'immanquable duo sentimental, vers lequel tout le Drame *doit* converger. Ils étaient et demeurent des coloristes du sentiment, des coloristes tantôt pâles et crépusculaires, tantôt farouches et ardents, savants presque toujours, pathétiques toujours, dramatiques parfois, tragiques jamais. Et le couple, qui est naturellement l'âme unique et non multiple des Drames méditerranéens, demeure obstinément borné par sa minuscule signification de vie, et n'aspire jamais aux sommets tragiques. Le Drame Musical des Méditerranéens se revêt des pompes dramatiques, mais il converge surtout vers son foyer central, son centre magnétique, son unique raison d'être : l'action et non l'âme d'un couple, le duo. Il manque d'idées générales, par cela même il manque d'Esthétique. Presque tous les Musiciens de notre race ne conçoivent encore le Drame qu'à travers une fable quelconque d'amour, souvent même *par* une scène d'amour. Tandis que le Drame littéraire s'efforce de représenter quelque élégance, quelque attitude, sinon quelque grande tendance de l'esprit et de la société contemporaine,

(1) Par amour de justesse dans l'expression, je donne le nom de « Méditerranéens » aux peuples occidentaux qu'on appelle ordinairement, et d'une façon bien arbitraire : les peuples Latins.

le Musicien demeure toujours dans les bornes de l'ancien Opéra. Il croit en sortir, lorsqu'il remplace les Chœurs-pantins par des promeneurs, ou des pèlerins, ou des joueurs, lorsqu'il met sur la scène quelque détresse d'amour populaire, lorsque par le simple changement de quelque formule plastique, il se croit en droit de donner à son Opéra le titre plus fastueux de : Drame Musical.

Parfois, les œuvres de ces Musiciens sont assez élégantes et étalent une véritable plénitude sentimentale. Leur musique domine, parfois, avec une puissance apaisante, sinon parfaitement évocatrice, mais il s'agit là d'une *puissance statique*, dont la Mélodie carrée forme la plus sûre faculté satisfaisante.

Wagner a écrit : « Une œuvre italienne doit contenir un air au moins qu'on écoute volontiers. Il faut à son succès, que la conversation des spectateurs soit interrompue et que l'on puisse écouter la musique six fois au moins. Le compositeur de musique, capable d'attirer une douzaine de fois l'attention des spectateurs sur sa musique, est acclamé comme un génie, et exalté, tel un créateur inépuisable de mélodies... » Tout le reste de l'œuvre peut bien se remplir de notes et d'accords décoratifs, de quelques vagues dessins mélodiques vaguement accompagnés par l'orchestre, et servant uniquement à préparer le bon moment, où le chanteur fera valoir sa voix dans l'Air, ou bien où le *concertato* devra exalter la foule par le dynamisme exorbitant de l'orchestre et des voix.

Or, la faute primordiale, qui se perpétue d'une façon absurde, dépend d'un manque absolu d'Esthétique. Les Russes, malgré leurs Symphonistes, suivent encore cette tendance fâcheuse. Les autres peuples s'efforcent au moins de s'en dégager. Et les raisons du manque d'Esthétique musicale, c'est-à-dire de ce manque d'Esthétique *contemporaine* (car les Anciens en avaient une, et l'Esthétique évolue selon les Temps) sont inhérentes, chez les Méditerranéens, à leur particulière façon de sentir et de s'exprimer. Ils ont le culte du geste qui exprime, ils n'ont point celui de l'immobilité qui médite. L'excès de leur lumière trop ardente précise trop les contours des choses, pour qu'ils soient tentés d'en rechercher l'âme. L'art ogival italien s'étale joyeusement au Soleil, *s'étend* au Soleil ; il ne recèle point ces terribles coins de silence, ces farouches bandes d'ombre, où nichent les chimères terrifiantes de tous les mystères, dans

l'ogival nordique. En outre, l'excès de vibrations de leur lumière appelle naturellement un excès de mouvement dans ces êtres qui s'agitent, en parlant, en pensant, qui ont l'admiration criarde et le désespoir tapageur, comme si par leur propre mouvement, ils ajoutaient aussi d'eux-mêmes à l'éclat de leur lumière. Ces êtres sont naturellement des impulsifs; leur loi est l'action et non la réflexion. Voilà pourquoi ils sont plutôt des pathétiques que des tragiques; voilà pourquoi Rome nous a légué quelques bonnes Comédies, mais nulle Tragédie digne de ce nom, ou, en tous cas, originale. Il est inutile de rappeler que les Méditerranéens de l'Hellade ont vécu en épuisant l'élément *autre*, oriental, pélasgique, qui avait fécondé leur terre, et sont morts lorsque, ce grand élément animique épuisé, ils ont été abandonnés à leur *mort dans le Soleil*, au tourbillon de leurs vibrations tumultueuses, que les gens des régions froides et sombres n'ont pas pu retenir.

Nos Musiciens Méditerranéens sont donc irrésistiblement des impulsifs. L'esprit gothique, qui a fécondé le Moyen Age, comme l'esprit hellénique a fécondé la Renaissance, n'a pas eu une véritable, définitive influence sur leur Musique. Et si Beethoven notait continuellement sur son carnet de poche les expressions essentielles des Symphonies qu'il méditait sans cesse, afin de les développer ensuite dans ses immenses discours musicaux, le Musicien méditerranéen notera quelque Mélodie, que la rue ou l'inspiration spontanée lui révèlera, et mettra sa Mélodie dans ses cartons, afin qu'elle puisse par la suite être juxtaposée indifféremment sur un nombre adéquat de vers, dans le premier libretto qu'il faudra mettre en musique. On n'oubliera jamais que l'ouverture du *Barbier de Séville*, opéra-bouffe de Rossini, fut écrite *d'abord* pour un opéra *seria : Elisabeth...*

Les Musiciens méditerranéens, les Italiens surtout, qui, jusqu'à la première révolte de Cimarosa, se livrèrent entièrement au caprice des virtuoses du *bel canto*, deviennent souvent des créateurs d'émotion, par une vertu cachée de spontanéité pathétique contenue dans leurs thèmes, dont le développement, même très savant, peut être compris de premier abord et sans peine. Le public leur est reconnaissant de l'émouvoir sans le fatiguer, et cette reconnaissance nous paraît souvent comme la véritable *celata virtus* de certains succès anciens et contemporains. Quant au choix du sujet, le Musicien de cette sorte

n'a guère d'autres soucis que de choisir le grandiose étonnant, habillé avec pompe, étalé avec générosité, capable, à l'aide d'une musique extraordinairement ornée, de remuer les faciles enthousiasmes.

Et on dépense du talent, beaucoup trop de talent, de volonté, d'ardeur, d'esprit, pour façonner des machines, d'une manière naïve, routinière et paradoxale, qui contraste âprement avec la Sagesse que nous avons acquise, et avec notre émotion musicale que seul l'ondoiement tragique des pensées ou des idées sur la vie intérieure et mystérieuse de l'Homme, peut résumer.

Après Wagner, les Méditerranéens ont continué à suivre leur voie, esthétiquement riche seulement de mort ou de vagues banalités. Nous pouvons encore entendre leur musique dans des heures de fatigue, car leur Théâtre Musical est pour nous un repos. Mais l'effet pathétique qu'elle produit sur le public moyen est absolument néfaste, car en fait, en accaparant son enthousiasme, il ne fait que retenir le public toujours trop loin de la vie de nos grands artistes d'élite et de la naturelle évolution des genres et des arts. Un homme de très grand talent, Verdi, n'a pas pu se soustraire aux effets de son péché d'origine. En évoluant *vers Wagner* et vers la polyphonie, il semblait presque pouvoir nous donner le chef-d'œuvre de son peuple, acceptable et indicateur. Dans son *Otello*, beau de violence et de pathétique, malgré un certain nombre de vulgarités, des procédés wagnériens sont traités avec une habileté de maître. Mais la Sagesse de la trame des Leitmotifs et de la Mélodie continue, ne régit pas, cette musique. Il y a pourtant une page admirable, le prélude du IVe acte, qu'on ne peut pas entendre sans une profonde tristesse, et qui réalise une véritable merveilleuse Atmosphère de mort, là où le Drame d'Amour et de Douleur se précipite vers la catastrophe mortelle. En *Falstaff*, il y a un grand rire, une exubérance d'ingéniosité riante et coloré. Nous sommes loin de l'extériorité simplement *décorative*, d'une grande belle fresque, telle l'*Aïda*, et même de la profonde superficialité du *Barbier de Séville* du grand Rossini. Mais l'Esthétique, l'Esthétique renouvelée, celle qui a compliqué nos sensations, l'Esthétique dominée par une Pensée maîtresse, par la *celata virtus* qui secoue nos esprits et nos sentiments et nos sens, nous rendant pensifs; chez Verdi, cette Esthé-

tique manque, elle est lointaine, incomprise, inaperçue. Même ses derniers drames, superbes, grandioses, véritablement beaux, ne sont que des « Drames d'action ». Et après l'émotion qu'ils nous communiquent, nous les reconnaissons immédiatement absurdes, ou tout au moins, anachronistes, insuffisants, péchant *per excessun* de pathétique.

Ainsi, Boïto, qui a su nous donner en *Méphistofele* un grand Drame tiré d'une grande Tragédie ; qui a écrit ce Drame en vers parfaits et lumineux — qui a créé de la musique lumineuse, où Beethoven et Wagner semblaient avoir prêté leur divine science, qui servait à ce jeune homme de vingt-cinq ans, Poète et Musicien, pour élever l'âme méditerranéenne dans une nouvelle compréhension du Théâtre — Boïto, lui aussi, écrivant de la Musique belle et géniale, s'est borné à revêtir de sons mélodieux quelques actions humaines, *en suivant de très près* ces actions avec sa musique. Cependant *Méphistofele* pouvait marquer un point pour un grand départ. Avec beaucoup d'envergure, quoique non sans quelque naïveté, Boïto poussait la sagesse germanique jusqu'à l'exubérance de la passionnalité méridionale, de la sensualité et de l'imagination méridionales, *purement mélodique*. Tout était germanique dans son Drame, d'un germanisme admirablement compris, et tout était aussi méditerranéen, précis, humain, frissonnant d'émotion pathétique. Mais Boïto n'a pas eu d'Epigones. Lui-même, ce grand Maître, est tombé dans l'inertie, est resté étranger à lui-même, n'a pas pu se suivre. Depuis trente ans il promet une œuvre, le *Nerone*, dont seulement le *libretto*, romantique et superficiel, a paru récemment.

Verdi avait cru pouvoir se révolter contre le barbarisme des grands Drames historiques (le Drame pastoral, la naïve et belle *Sonnambula* de Bellini était bien démodée), en mettant sur la scène musicale la *Dame aux Camélias*, qui devait représenter ou engendrer le vérisme en musique. Il écrivit la *Traviata* et chassa de la scène les hommes de cape et d'épée, qu'il remplaça par des viveurs en habit. Méhul, lui, avait cru se révolter contre la nécessité de la recherche d'amour dans le Drame, en écrivant *Joseph*, un opéra-comique biblique sans amour. L'un et l'autre entrevirent une vérité urgente, mais n'enfantèrent que des tentatives presque sans portée.

Un autre italien, Ponchielli, écrivit de grands Drames

d'Action, pleins de sentiment et de justesse, mais qui ne laissent pas de traces. Il en est de même du drame de Lalo, de l'excellent Lalo.

Parmi nos contemporains, nous voyons les Méditerranéens s'égarer dans la recherche de sujets qui étonnent, sans aucune loi d'esthétique générale, je le répète, dans leur choix, soucieux des décors et de la portée émotive de leurs mélodies. Ils ne cherchent qu'à toucher la foule, à fleur de peau, légèrement, dans la proportion suffisante à assurer le succès immédiat. Les plus sincères sont entraînés par les courants de la mode à cette stérile recherche, le snobisme, si souvent utile, s'imposant au concert et à l'exaltation des musiciens de salons. Et si leur manque d'invention mélodique est remplacé par leur science, ils produisent des œuvres, où malheureusement l'importance des décors semble l'emporter sur la musique même du Drame, ainsi qu'on le voit dans *Aphrodite* de M. Camille Erlanger. Même les meilleurs ne s'aperçoivent pas des besoins exprimés par leur moment historique, et auxquels il faudrait obéir pour sentir frémir le futur dans le sein de leurs œuvres. M. Camille Saint-Saëns, d'une si prometteuse puissance, ne s'est pas continué après *Samson et Dalila*.

En Italie, l'abbé Perosi annonce une volonté esthétique, solennelle et pieuse, avec ses Oratorios. Il se réclame des plus pures traditions palestriniennes et bachiennes. Mais, en vérité, ses Oratorios deviennent mouvement, passion, véhémence de désir et d'espoir, angoisse et sanglots de désespoir ; ils s'éloignent des grands modèles traditionnels. Des pages descriptives, qui précèdent les versets chantés, sont d'une couleur assez riche, pleine, chaude, et on *sent* comme un souffle wagnérien gonfler l'Orchestre, sur lequel le jeune maître, ému et douloureux, danse en son Drame obscur de Sacerdote génial d'esprit et de cœur, égaré au milieu d'une vie collective férocement hostile. La loi générale ne soutient pas cet homme. Il reste comme un phénomène curieux, presque superbement baroque. On ne prend de sa musique que l'extériorité dramatisante. On ne *sent* pas battre un cœur dans sa profondeur mystérieuse et extatique sous la violence de ses créatures trop *humanisées*, habillées de trop grande passionalité. La musique de l'abbé Perosi reste donc isolée, animée par un souffle antique; et par sa signification, plus littérairement que musicalement catholique.

elle demeure éloignée de nos âmes et de nos aspirations présentes.

M. Vincent d'Indy, indique une tendance intéressante. Il y a en lui une fusion d'aspiration spirituelle et de volonté héroïque. Il procède directement du génie doux et fort du dernier mystique catholique, César Franck, et de Wagner. M. Vincent d'Indy exprime dans ses œuvres, comme en un songe printanier, cette fusion mystique-héroïque de sentiment et de procédés. Mais ce n'est qu'un songe. Dans sa musique il n'est souvent qu'un parfait pédagogue. Et on peut lui reprocher de faire lui-même ses livrets, lorsque du superbe *Brand* d'Ibsen, il compose étrangement son *Etranger !* Les Germains suivent des voies diverses. Brahms est mort et a vécu en vain, malgré ses intéressantes Symphonies. Mais Richard Strauss peut aborder des sujets profondément philosophiques, souvent avec le procédé exagéré du signe musical correspondant à chaque objet évoqué, mais toujours avec une maîtrise et une esthétique profondes. Il est aujourd'hui le grand Musicien de la Pensée. Sa *Mort et Transfiguration* est une magnifique expression de terreur et de joie devant la mort et dans la mort. Et par *Salomé*, il est un des maîtres du Drame Nouveau. Un nom enfin vient spontanément à la plume, un grand nom : Wagner. Siegfried Wagner ? Pauvre Siegfried Wagner !

La race Slave a Borodine, Balakiref, Rimski-Korsakof, qui s'affirment par des tendances nouvelles et significatives. Borodine et Balakiref sont des poètes des profondeurs nostalgiques de l'âme ; Rimski-Korsakof est un peintre, un décorateur musical aux plus vifs éclats, maître d'une grande vivacité descriptive, quoique trop souvent vulgaire. Les Russes, dans leur héroïque volonté de vivre, cherchent leurs voies. Ce sont les plus insatisfaits, les plus vagabonds, les plus anxieux, dominés par leur fatale fièvre de vivre, et de manifester avec tous leurs moyens une vie excellente à laquelle ils aspirent presque mystiquement. En Musique comme en littérature, ils expriment la souffrance et l'inquiétude, et leur vaste tragique nostalgie de quelque grande Renaissance.

RICCIOTTO CANUDO.





LE MOIS

LA MUSIQUE EN SUISSE

La Saison. — La Méthode — Jaques Dalcroze. — Dernières nouvelles. — Théâtre populaire.

Nos amateurs sont des ingrats ou des inconstants. Ce n'est pas tant leur faute que celle des circonstances où il se trouvent, qui ne leur permettent pas de connaître la musi queassez pour l'aimer avec conscience. Ils se laissent faire.Ils s'attachent volontiers à une musique qui ne les dérange pas dans leurs habitudes. Ils veulent bien se laisser persuader par une musique nouvelle, si elle les y sollicite à coups de timbales et à éclats de trombones. Ils veulent bien faire un petit effort pour un compositeur dont le nom leur est déjà connu et cher. Mais à tout ce que leur apporte une série de concerts, ils ne tiennent guère au fond, et ils ont vite fait de l'oublier pour une valse lente entendue un soir sur une promenade publique ou dans un jardin d'hôtel. Les représentations d'opérettes qui sévissent en ce moment-ci — à Lausanne en particulier — ne font que des salles combles. Nos bons critiques se frottent les mains. Après avoir tant écrit par devoir, ils peuvent écrire par plaisir. L'un d'eux qui, il y a quelque temps, « tombait » Debussy en lui reprochant de faire fi du contre-point et de la forme, s'enthousiasmait l'autre jour en parlant d'une représentation de la *Petite Bohême* de M. Hirschmann et s'excusait de devoir remettre au lendemain le compte rendu de cette « belle soirée ».

Quand on parle de la musique que l'on fait ou que l'on devrait faire chez nous, il ne faut jamais perdre de vue deux considérations. La première est que la culture musicale, après n'avoir préoccupé qu'un public restreint et changeant, tend à s'étendre de plus en plus dans toutes les classes de la population. Notre conséquente démocratie, l'augmentation incessante du nombre des concerts, le prix très modéré des places — on pouvait entendre l'exécution intégrale des *sonates* de Beethoven par Risler pour 6 francs — tout cela autant que l'intérêt toujours plus grand que partout on porte à la musique, accélère ce mouvement. La seconde est que notre pays-frontière est sujet plus que tout autre à souffrir de la surabondance actuelle de la production musicale, et surtout de la production musicale médiocre.

Entre l'art cosmopolite, brillant et vain, qui s'acclimate chez nous avec les étrangers qu'attirent si obstinément nos marchands de soupe et d'*alpenglühen*, l'art allemand qui se présente aux noms sacrés de Bach, Beethoven et Wagner, et qu'une parenté au moins apparente avec celui de ces génies, une mélodie complaisante et une forme équilibrée font accueillir tout de suite avec sympathie, l'art italien dont la bonne vulgarité touche facilement le sens paresseux de la foule; entre ces grands courants et d'autres encore, entre tant de musique, les cœurs de nos bons amateurs balançent. J'aurais pu citer encore la musique française, mais il aurait fallu la limiter à celle de MM. Massenet, Saint-Saëns et peut-être Charpentier, celle de l'école de Franck surtout et de M. Debussy ayant un caractère hautain et exigeant qui la rend impropre à atteindre un public sans discernement. Bref, il faudrait à nos amateurs une direction. Une direction dans la musique moderne et une direction dans la musique ancienne.

A un public hétérogène, sans cesse nouveau et sans cesse plus nombreux, les saisons de concerts devraient fournir au moins les éléments d'une saine éducation musicale. Ce qu'un musée de petite ville ne peut pas réaliser pour la peinture, nos concerts pourraient le faire pour la musique. Ils pourraient donner à leurs auditeurs une connaissance, je ne dis pas complète, mais harmonieuse, de l'évolution de notre art. Quant à la connaissance qu'ils leur donnent de la musique nouvelle, je veux bien aussi qu'elle soit harmonieuse, mais il importe en

même temps qu'elle soit intelligente, et je dirais presque critique, c'est-à-dire qu'elle regarde à la fois le caractère du peuple à qui elle s'applique et le pays où la musique semble vivre de sa vie la plus féconde et la plus vraie.

En somme, il semble bien que l'on doive demander à nos concerts, dans ce qu'ils nous donnent de musique, de l'ordre et de l'unité ; dans ce qu'ils nous révèlent de musique moderne quelque souci de notre caractère ethnique et une vue intelligente de l'état actuel de la musique..

Je n'ai pas l'intention de vous parler de la Saison en Suisse allemande. La vie musicale y est assez semblable à ce qu'elle est en Allemagne. Après Beethoven, Mendelssohn et Brahms, c'est Tchaïkovski et Richard Strauss que l'on y cultive le plus. D'ailleurs, que les programmes de concerts de nos compatriotes soient allemands, cela n'a rien qui surprenne. L'étonnant, c'est que les nôtres, en Suisse romande, le soient aussi.

Le pain quotidien de notre vie musicale, en Suisse romande, est constitué par les auditions de nos orchestres et de nos sociétés chorales. Chacune de nos petites capitales, en effet, a dans des proportions différentes, ses concerts d'orchestre et de chœurs, dirigés, à Neuchâtel par M. Röthlisberger, à Lausanne par MM. Birnbann, Troyon, ou Dénéréaz, à Genève par MM. W. Rehberg, O. Barblan ou L. Ketten.

A Lausanne, par exemple, après quelques années d'essais plutôt malheureux, l'*Orchestre symphonique* semble avoir pris définitivement droit de cité. Il l'a pris surtout depuis que M. A.-Z. Birnbaum en a été nommé directeur. M. A.-Z. Birnbaum, ayant étudié le violon chez Ysaye, ayant voyagé un peu partout et entr'autres à la suite d'Yvette Guilbert, et ayant débuté comme chef d'orchestre à Berlin dans un concert où l'on donnait pour la première fois *Gwendoline*, *Wallenstein*, et quelques autres œuvres françaises, nous est arrivé, dans toute la force de sa jeunesse et l'enthousiasme de son talent fraîchement éclos. Tout de suite, il a communiqué à son orchestre une vie qu'aucun de ses prédécesseurs ne nous avait fait soupçonner.

Le public, gagné par l'ardeur de ses exécutions, se rua désormais aux concerts de l'orchestre. Les qualités de M. Birnbanm ont d'ailleurs un revers très marqué. M. Birnbanm est slave. Il est romantique et très influencé par son séjour à Berlin. On s'explique facilement que ses exécutions aient une intensité

de vie exceptionnelle. On s'expliquerait moins qu'elles aient une sérénité ou une élégance un peu sèche qui parfois seraient désirables. Et surtout, par tempérament, M. Birnbaum ne doit pas être porté vers certaines œuvres dénuées de l'hypertrophie sonore et de l'affolement romantique. Un simple coup d'œil sur ses programmes va nous le montrer.

L'Orchestre symphonique donne deux sortes d'auditions : hebdomadairement, des concerts classiques populaires, et sept fois l'an des concerts d'abonnement, pour lesquels il engage des artistes connus de l'étranger. C'est dans le programme de ces derniers que paraissent les nouveautés. L'an passé, M. Birnbaum avait fait connaître deux œuvres entr'autres le *Wallenstein* de d'Indy et l'*Après-midi d'un faune* qui faisaient bien augurer de ses intentions ,mais cet hiver, ce fut une autre affaire. Après les exécutions de la IIIe *Symphonie* de Bruckner, du *Chasseur Maudit* de César Franck, de *Mazeppa* de Liszt et de la *Chéhérazade* de Rimski-Korsakow, auxquelles nous avions vivement applaudi, le *Tod und Verklärung* de Strauss avait paru moins opportun, non pas d'ailleurs à cause de sa valeur musicale, mais parce que les grands orchestres allemands qui passent ici en tournée ont plus de raison de le jouer que notre ensemble de 45 musiciens. Puis, on fut péniblement affecté de voir la musique française représentée par l'unique et déjà désuet poème de Charpentier, *Impressions d'Italie*. Et on le fut surtout quant aux exécutions répétées de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski. On vit M. Birnbaum ajouter celle de *Manfred*, du *Concerto* de violon, et surtout de l'effarant *Caprice italien* du même auteur. Pour le coup, c'en était trop.

Un tel ensemble d'œuvres inédites est décidément trop loin d'une représentation, même minuscule, de la production musicale contemporaine. A supposer même que par goût et par tempéramment, M. Birnbaum fût enclin à sacrifier au romantisme exclusif, et à dédaigner l'art presque classique d'une école et surtout d'un musicien dont peu d'époques ont eu les pareils, la critique était là qui aurait dû l'inciter à un plus juste équilibre. Mais la critique a laissé faire. Un de nos journalistes les plus influents, d'ailleurs, M. Ed. Combe, que j'ai cité plus haut, venait d'écrire dans une revue un article sensationnel qui s'efforçait de dénier tout caractère artistique à la musique de C. Debussy. M. Ernest Bloch n'eut pas de peine dans sa véhé-

mente réponse de montrer l'absolue ignorance de son sujet où se trouvait M. Combe.

Celui-ci resta muet ; mais on en est à se demander s'il ne faut pas voir une coïncidence entre la posture agressive de ce critique et l'éloignement où son ami M. Birnbaum nous tient des dernières œuvres françaises.

Le programme des œuvres anciennes jouées par l'orchestre n'obéit pas plus que celui des œuvres nouvelles au principe qui devrait régir notre saison musicale. Du moins ici, ne faut-il voir ni mauvais goût, ni mauvaise volonté, mais simplement ignorance. La musique ancienne paraît dans les concerts d'abonnement aux côtés de la moderne. Mais elle paraît surtout dans les concerts hedbomadaires.

Et c'est là que son rôle éducatif est essentiel. L'orchestre y joue les symphonies de Beethoven, quelques très rares symphonies de Haydn et de Mozart, et, pêle-mêle, beaucoup de musique du XIXe siècle. Par exception cet hiver, on a entendu le IIIe *concerto brandenbourgeois* et la *Suite en ré* de Bach. Espérons que l'exception va se généraliser et que les organisateurs des Concerts classiques apprendront à regarder plus loin en arrière que Haydn.

Sans doute, leur œuvre jusqu'ici a été bonne. Mais elle pourrait être meilleure. Il faudrait d'abord qu'un choix intelligent réglât et réduisît l'audition des œuvres du XIXe siècle.

On pourrait désirer une abondance plus grande d'œuvres pré-Beethovenniennes. Quand tous les hivers, on exécuterait devant nos amateurs la série des symphonies de Beethoven, on leur procurerait de belles joies, mais on ne leur donnerait pas les éléments d'une véritable éducation musicale. Il importe qu'ils apprennent à connaître les multiples formes que peut revêtir la pensée musicale, afin qu'ils s'attachent à celle-ci plutôt qu'à son aspect extérieur. La composition pour orchestre étant d'origine relativement moderne, il n'est évidemment pas facile de trouver au-delà d'une certaine époque des œuvres propres à être exécutées. Mais nos sociétés chorales pourraient alors apporter à l'orchestre un secours très précieux.

Genève, Lausanne et Neuchâtel possèdent en effet des sociétés chorales, qui généralement se font entendre une fois l'an, dans une grande solennité.

Cette année d'ailleurs, le vieux répertoire des oratorios

mendelssohniens ayant été laissé de côté, ces solennités ont été vraiment belles et mémorables. Le Chœur mixte de Neuchâtel a donné les *Béatitudes*, celui de Lausanne la *IX*e *Symphonie*, et le Chant sacré de Genève, la *Messe de Gran*, de Liszt.

Toutefois, au lieu de consacrer tous ses efforts d'une année à l'étude d'une seule partition, le Chœur mixte de Lausanne, par exemple, ne ferait-il pas mieux de prêter parfois son concours à l'orchestre pour l'exécution d'une cantate de Charpentier, ou des chœurs pour Athalie de J.-B. Moreau. Il y aurait tout bénéfice, me semble-t-il, et pour tout le monde, à ce que ces chanteurs se produisent plus souvent et dans des œuvres moins gigantesques.

Et enfin, l'administration de nos concerts ne devrait-elle pas prendre garde d'engager des solistes pour la musique qu'ils jouent plutôt que pour la renommée qu'ils ont acquise ? Il m'est parfaitement indifférent d'entendre le pianiste Ferruccio Busoni ou le chanteur Van Dyck, si les œuvres qu'ils exécutent sont quelconques ou vides.

Ce que je viens de dire des concerts lausannois vous donnera une idée du régime ordinaire de la vie musicale dans notre petit coin de pays. Admettons qu'une véritable organisation de cette vie ne soit pas désirable ; au moins faudrait-il que nos administrants aient, comme dit Pascal, *une idée de derrière*. Et l'idée de derrière que je voudrais pouvoir deviner chez eux, à Lausanne, comme à Genève, comme à Neuchâtel, je l'ai indiquée au début de ces réflexions. J'y insiste : pour nous donner une connaissance rapide de la musique ancienne, et surtout pour nous faire connaître une musique contemporaine d'une importance considérable pour l'art tout entier et en particulier pour notre goût romand qu'il débarrasserait d'habitudes néfastes et dont il favoriserait le libre développement, nos ressources ordinaires seraient suffisantes. Le tout serait de savoir les utiliser.

Justement, l'ignorance, la mauvaise volonté et l'indifférence viennent de commettre une faute déplorable. L'orchestre des concerts d'abonnement de Genève qu'une organisation routinière et navrante faisait décliner de plus en plus depuis quelques années vient de perdre son chef, M. Willy Rehberg, appelé ailleurs. L'occasion paraissait toute trouvée de fondre l'orchestre de Genève et celui de Lausanne, ou mieux les ressources des Sociétés orchestrales de ces deux villes, pour fonder

un Orchestre, voire un grand orchestre romand qui intéresserait encore Neuchâtel. Les musiciens de M. Birnbaum depuis l'an dernier donnaient déjà des concerts à la fois à Lausanne et à Genève. Et cela montrait la possibilité d'un orchestre commun. On ne devait pas craindre de diminuer le nombre des concerts dans chaque ville. Il y a quelque chose de pire en effet que la disette de concerts, c'en est la surabondance. Quel serait d'ailleurs le mal du remplacement des concerts hebdomadaires par des concerts bi-mensuels par exemple, en regard du bénéfice que nous aurions à posséder un ensemble instrumental digne peut-être de Paris ou de Berlin. Mais on a traité d'insensés ceux qui ont osé énoncer cette idée. Il paraît d'ailleurs qu'elle aurait été soumise aux vieux Messieurs qui depuis un temps immémorial administrent si mal les concerts de Genève. Ils ne s'y sont pas ralliés. Pourquoi ? Le saura-t-on jamais ? Je crains seulement que les Lausannois ne veuillent jamais entendre parler d'un orchestre dont le siège serait à Genève et les Génevois d'un orchestre dont le siège serait à Lausanne, car c'est bien cela l'amour du clocher, c'est bien cela!

A côté de ses concerts réguliers, notre vie musicale compte tous les concerts d'artistes de passage. C'est ici surtout qu'on pourrait parler de surabondance. Il en faut tout de même citer quelques-uns. D'abord, la tournée qu'Ysaye fit en Suisse avec l'orchestre de M. Birnbaum. Les séances où il a joué les concertos de Bach, de Mozart et de Bethoven ou le *Poème* de Chausson sont inoubliables, et restent comme les plus hautes émotions artistiques de notre hiver.

Le *quatuor Sevcik* a joué avec l'excellent pianiste Jules Nicati. M. Risler a donné l'audition intégrale des sonates de Beethoven. Il a fallu subir le passage de Kubelik. On s'est peu récréé à celui de Paderewski. La *Naissance de Vénus* a été donnée à Montreux avec M. et Mme Troyon — deux artistes de chez nous dont je voudrais pouvoir dire tout le bien qu'il en faut penser.

L'*Orchestre Kaim* a passé ici sans grand éclat. L'*Orchestre Lamoureux* a passé à Genève sans gloire. Nous attendions pourtant avec impatience sa venue. Mais une fois là, il nous a joué un programme dénué de nouveauté et d'originalité à un point incroyable. Il y avait certainement de belles œuvres allemandes, mais on les avait entendues souvent et on les entend sans cesse. D'œuvre française, pas trace.

Je ne veux pas reprocher à M. Chevillard de ne rien faire pour l'art français. L'art français lui est sans doute indifférent, moins cher en tout cas que son succès personnel. Mais je déplore que le seul chef d'orchestre que vous nous envoyez ait si peu de goût. M. G.-J. Aubry nous a donné avec succès sa Conférence sur *Verlaine et la Musique contemporaine.* Une autre conférence-concert sur la *Musique française contemporaine* a été donnée à Lausanne, dont je ne dirai rien sinon que Mlle Vulliémoz, élève de Jules Nicati, y a joué *Arabesque*, *Sarabande* et *Mouvement*, que Mlle L. Gœrgens y a chanté une *Ariette oubliée* et une *Chanson de Bilitis* et que ces excellentes artistes et ces œuvres ont été applaudies avec enthousiasme, par un public qui paraissait oublier les invectives de M. Combe.

J'ai oublié, ou j'ai négligé la plus grande partie des concerts qui nous ont été donnés. Il va sans dire que dans leur grand nombre, il en est de profitables, de mauvais, de pernicieux et de simplement plaisants. Qu'on me permette seulement de rappeler que notre public, semblable d'ailleurs en ceci à beaucoup d'autres publics, mais notre public en particulier, est incapable de discernement et que, dépourvu d'éducation du goût, il risque fort de s'attacher uniquement à la forme extérieure des œuvres et au bout du compte à la virtuosité de la matière musicale elle-même ou de l'interprète, ce qui serait la fin de notre vie musicale. Et puisque nos conservatoires dédaignent de former des musiciens et d'éclairer les amateurs et qu'il leur suffit de former des exécutants — des exécutants ignorants comme on voit et par conséquent dangereux — ; et puisque nos bibliothèques publiques sont plus dépourvues de la littérature musicale élémentaire que la plus pauvre bibliothèque d'amateur, la critique seul peut guider le goût du public à travers les averses de musique qu'il subit. Il me reste donc à souhaiter que nos divers journaux aient conscience de l'importance pour le niveau artistique de notre peuple d'une véritable critique musicale, et que cette critique, consciente elle-même de son rôle, au lieu de disputer vainement sur de petites questions de doigté ou de nuances, ne craigne pas de s'élever à des questions générales propres à renseigner le public sur l'évolution de la musique et le profit qu'il peut tirer des concerts auxquels on l'invite.

Depuis quelque temps déjà, M. Jaques Dalcroze, qui est bien l'homme le plus actif que l'on puisse rencontrer, combat un bon combat. Il veut introduire chez nous une éducation musicale rationnelle et complète de l'enfant.

Peut-on aspirer en effet à avoir des amateurs et des auditeurs de goût si l'on ne commence pas par éduquer l'enfant ?

Or, l'éducation musicale de celui-ci est chez nous fort négligée ; on pourrait presque dire qu'elle n'existe pas et en tout cas celle qu'il reçoit à l'école est à peu près nulle. A cet égard, l'initiative de M. Jaques Dalcroze est utile et bienfaisante et doit être au moins prise en sérieuse considération par tous les amis de la musique. Quant à la méthode même dont M. Jaques Dalcroze est l'auteur et qu'il préconise, je ne saurais vous en donner aujourd'hui une critique définitive. Etranger aux choses de l'enseignement musical, il ne m'est pas possible de me livrer à l'étude comparative nécessaire entre elle et ses concurrentes. Et surtout, je n'ai pas réussi encore, à travers les nombreux articles de journaux, conférences, brochures de M. Jaques Dalcroze, à trouver un exposé complet et clair de sa conception de l'enseignement élémentaire de la musique.

Vous avez pu l'entendre à Paris, d'ailleurs et feuilleter les premiers volumes de son ouvrage que le *Mercure* annonçait dans un de ses derniers numéros. Vous savez que sa méthode comprend en somme deux parties distinctes : l'une d'un intérêt général et qui concerne l'éducation, la coordination des mouvements du corps. Celle-là est certainement excellente. Il est inconstestable qu'un corps sain et harmonieusement développé, un corps libre et dont les mouvements sont indépendants, est une demeure favorable à une intelligence qui se développe. Et d'autre part, pour le développement du corps, il me semble bien que je préfère la gymnastique de M. Jaques Dalcroze au foot-ball. L'autre partie de sa méthode regarde plus exclusivement le développement musical de l'enfant. L'auteur voudrait d'abord lui *incorporer le rythme*, c'est-à-dire développer en lui l'instinct physique du rythme, et par suite la connaissance essentielle de l'accent, de l'anacrouse, du phrasé, du nuancé, etc. ; après quoi il aborde l'étude de la portée musicale, des gammes, des tonalités, des intervalles, des accords et de l'improvisation. Tout cela me paraît vraiment intéressant et plein d'avantages.

Il me plaît surtout que M. Jaques Dalcroze pose ce principe

essentiel que l'enfant ne doit commencer l'étude d'un instrument qu'après avoir acquis certaines notions fondamentales de la musique. Toutefois, si toutes les règles et tous les exercices de cette méthode sont utiles à des élèves arythmiques ou peu doués, ne sont-ils pas un peu fastidieux pour d'autres qui les possèdent déjà instinctivement ? Je ne sais si je m'abuse, mais je crois y voir trop de dogmatisme et trop de discipline. Jamais les manifestations musicales les plus simples ne m'étaient apparues si lourdes de complications. Je ne parviens pas non plus à saisir l'avantage du procédé de M. Jacques Dalcroze pour l'étude des gammes. Vous savez que ses élèves les chantent toutes entre un *ut* et son octave. Exemple : *ut, ré, mi bémol, fa, sol, la, si bémol, ut ;* qu'ils font suivre de *si bémol* pour marquer la tonique. N'y a-t-il pas là un mépris du principe même du tempérament ? Passons. Pas plus que les éloges, les critiques que je pourrais faire de la méthode nouvelle ne sont certaines. Il conviendra d'y revenir une fois que l'ouvrage entier de M. Jaques Dalcroze aura paru, et que les *Instituts rythmiques* qui se sont ouverts chez nous, un peu partout, auront donné des résultats assez nombreux.

Ces Instituts rythmiques sont d'ailleurs très courus, et ce vif intérêt pour l'éducation musicale des enfants qu'éveille l'initiative de M. Jaques Dalcroze est déjà un résultat dont il faut le louer. Souhaitons surtout que sa voix soit entendue à l'école où trop longtemps la musique a été laissée entre des mains ignorantes et maladroites.



Pour vous donner une image complète de notre vie musicale en ce dernier hiver, il me resterait à vous parler des œuvres qui nous sont nées. Elles sont peu nombreuses. Vous avez eu à Paris les premières auditions de nos nouveautés les plus considérables, les *Armaillés* de Gustave Doret, et le *Bonhomme Jadis* de Jaques Dalcroze. J'ai à citer encore une *symphonie* de M. Alexandre Dénéréaz, jouée à Lausanne. M. Alexandre Dénéréaz est un jeune compositeur, qui a produit plusieurs œuvres intéressantes : Sonates, Concertos, Symphonies, Cantates. Il n'est malheureusement libéré ni de la tyrannie des formes, ni de l'influence de certains maîtres, comme Wagner ou César

Franck. Mais chacune de ses œuvres marque un progrès sur la précédente. Et comme il joint à une connaissance profonde de la musique un sens critique avisé et une grande honnêteté artistique, il ne tardera pas à donner l'œuvre qu'on est en droit d'attendre de son talent.

Enfin, MM. Edouard Rod et Jaques Dalcroze viennent d'enrichir notre Théâtre populaire d'une belle œuvre en faisant représenter par des amateurs lausannois l'*Eau Courante*. M. Rod a tiré la pièce d'un de ses romans. Une famille de paysans, honnête et travailleuse, cultive joyeusement le patrimoine de ses ancêtres. Une source traverse ce patrimoine et fait marcher une scierie qui est la fortune de la famille. Il n'y a qu'une ombre au tableau : une petite hypothèque. Mais l'hypothèque, avec ses intérêts périodiques et les gens d'affaires qu'elle amène, finit par ronger toute la prospérité des campagnards et par les mener à la ruine. La source elle-même, espoir de ces braves gens, devient une occasion de procès. La famille, si heureuse naguère, est chassée de son foyer par la misère ; elle se disperse, et le père, qui s'étourdit dans l'alcool, vient mettre le feu à sa vieille maison en un jour de désespoir. C'est moins l'action de ce drame fatal qui se déroule sur la scène, que les étapes successives par lesquelles l'inflexible fatalité mène ces paysans à la ruine. L'action elle-même est racontée par un personnage conventionnel, le grand-père, assis à l'orchestre, et qui pendant les entr'actes nous dit ce qui se passe et nous explique ce que l'on va voir.

De plus, un orchestre et un chœur sont là. Le chœur répond au grand-père, le questionne, et commente le tableau que montre la scène. Ce n'est point ici le lieu de discuter longuement cette conception du drame qui rappelle celle du théâtre antique. L'œuvre de M. Edouard Rod est d'une beauté puissante qui a fait impression. La musique de M. Jaques Dalcroze débute par cette jolie phrase évocatrice :



Et quelquefois encore, elle concourt à créer avec le décor une atmosphère au drame. Les chœurs s'efforcent à une certaine simplicité qui convient aux paroles. Plusieurs sont très libres de mélodie et de rythme. Mais à côté de ces passages, qui sont dans les meilleurs qu'ait écrits M. Jaques Dalcroze, il y a denavrantes défaillances et même de terribles laideurs. Tantôt c'est un solo de piston qui fait songer aux *Paillasses :*



ou une phrase presque textuelle de *Louise ;* tantôt c'est au contraire un essai de cette mauvaise rhétorique commune aux dramaturges allemands et post-wagnériens : ce solo de basson :



Ou ces passages :



Ainsi le nouveau et l'ancien défaut de M. Jaques Dalcroze se côtoient dans cette œuvre : vulgarité de l'idée mélodique, et pédantisme d'une rhétorique inesthétique. Et c'est une chose bien décevante que de rencontrer si souvent dans les œuvres de ce compositeur si plein de verve, une telle absence de choix et pour tout dire, tant de fautes de goût et de style.

La tentative de MM. Rod et Jacques Dalcroze n'a pas été isolée.

Plusieurs œuvres ont été données déjà par M. René Morax en particulier, soit à Lausanne, soit dans la campagne.

Maintenant, encouragé par le très grand succès de ses essais, M. René Morax va faire bâtir un théâtre populaire dans un charmant coin de pays qu'on appelle le Jorat. Si j'en parle ici, c'est que la plupart des pièces de M. Morax ont aussi une partie musicale, et que j'aurai à y revenir. J'ai la conviction qu'on peut attendre de belles choses d'une entreprise qui s'appuie comme celle-ci sur une solide tradition, et qui répond aux besoins et aux désirs d'un peuple en même temps qu'elle utilise ses propres forces.

La musique pourra s'y développer sans autre contrainte que celle du drame, à la fois dans l'orchestre et dans le chœur — pour lequel on a chez nous un goût très vif et généralement mal dirigé. Il semble donc bien qu'on puisse voir dans l'entreprise de M. Morax l'occasion d'œuvres musicales nouvelles, qui soient artistiques sans être trop hautaines et populaires sans être banales ou plates, populaires au sens où M. R. Rolland entend ce mot.

E. Ansermet.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

Un mois encore, et les citadins rentreront en ville, et l'activité musicale reprendra. La plupart d'entre eux se porteront en masse vers les concerts pour entendre leur Mozart et leur Beethoven ; quelques-uns chercheront avec curiosité sur les programmes les noms de Debussy, d'Indy et Strauss ; et chacun critiquera ces programmes élaborés par les Directeurs des Concerts.

Le compositeur américain insistera pour une audition de son œuvre, et gagnera sa cause par-ci, par-là, ne serait-ce que pour donner un aliment au mépris réservé par nos critiques à toute œuvre nationale.

Leur parti pris de ne vouloir encourager ni reconnaître une tentative artistique nationale, est un phénomène singulier qui mérite d'être étudié.

Les critiques du monde entier ont une réputation de sévérité pour les œuvres contemporaines de leurs pays respectifs, mais les critiques américains font une exception marquée : comment pourraient-ils être sévères, là où ils ne sont que profondément indifférents ?

La sévérité impliquerait la reconnaissance de l'œuvre, faiblesse que nos critiques ne peuvent se permettre. Premièrement, par un sens erroné donné à cette expression, ils estiment que « l'art est universel », et par conséquent ne peut être national ; deuxièmement ils disent que la médiocrité ne doit pas, sous le couvert du patriotisme, arriver à se rendre notoire.

Il est hors de doute que l'Idée de l'art est universelle, mais

une œuvre artistique particulière n'est universelle que dans le sens restreint et quelque peu vague de ce mot. Toutes les nations comprennent leur art, mais toutes ne comprennent ou n'acceptent pas l'art des autres. Une symphonie de Beethoven — à moins d'être agrémentée d'une quarantaine de tam-tams — ne ferait aucun effet en Chine.

Chacun sait que pour produire une œuvre d'art qui porte loin et qui possède cette soi-disant « universalité » désirée, il est simplement nécessaire d'être personnel de sentiment et d'expression.

En admettant la capacité d'expression, la question se pose ainsi ? Comment obtenir cette forte personnalité ? Ne peut-on y arriver plus sûrement en se faisant l'écho de tout ce que l'âme de sa nation, de son pays, renferme d'inconnu, d'inexprimé ? Si l'expression en est suffisamment humaine, n'est-elle pas sûre de devenir « universelle » ? Toutefois si l'art est de mauvaise qualité, il n'en sera pas ainsi.

L'imitation servile des œuvres d'autres nations ne pourra donner cette « universalité » désirée : elle ne produira que des provincialismes. L'Américain le plus universel en musique sera vraisemblablement celui qui regardera tout autour de lui et exaltera avec le plus de puissance les richesses vitales, inconnues jusqu'à présent, de son pays. Le pur américanisme d'un tel art sera dominé par son humanité.

La critique, indifférente à l'art national ainsi compris, l'est tout autant quand il s'agit d'un effort collectif américain, quelles que soient ses tendances. Tandis que les critiques d'autres pays ont trouvé sage de reconnaître chez eux et de soutenir toute tentative artistique nationale, les nôtres n'ont montré qu'indifférence et dédain ; ils n'ont pas voulu s'apercevoir que c'est du sol natal que doit s'élever l'essor artistique individuel. Là où ils n'ont vu qu'un « manteau pour la médiocrité », là est la base de notre vie musicale créatrice, la condition nécessaire à son perfectionnement. Tout l'espoir, tout l'avenir de notre art est concentré dans l'effort national américain de ces vingt dernières années.

Les critiques ne sont pas éloignés de reconnaître le mérite d'un compositeur de leur pays, s'il n'est que musicien ; par contre, des compositeurs dont les œuvres prématurées peut-être, mais intéressantes déjà, prouvent qu'ils pensent, qu'ils cher-

chent de nouvelles voies pour le développement musical, sont absolument discrédités.

Quelle est la raison de cette indifférence à peu près universelle de nos critiques ? La voici : La Société ne s'est pas faite encore à l'idée qu'il existe une autre musique que la musique européenne. La puissance de la richesse et de la « fashion » ne permet pas jusqu'à présent aux noms américains de figurer sur des programmes. Les grands journaux quotidiens réflètent la puissance de la richesse et de la « fashion », et les critiques écrivent pour les grands Journaux. Que la Société change d'avis et se tourne vers quelques-uns de nos meilleurs compositeurs symphoniques ou d'opéra, et journaux et journalistes se retourneront rapidement, pareils à la queue d'une comète qui aurait brusquement changé sa course.

Il est de toute impossibilité, aux Etats-Unis, de faire représenter un opéra écrit par un Américain. Arthur Nevin, qui a achevé il y a un an la partition de sa *Poïa,* opéra indien, l'a emportée à Berlin où aucune « fashion » n'en empêchera l'exécution. Stillman-Kelley écrit de Berlin qu'il regrette de rester si longtemps éloigné de son pays, mais il a obtenu à Berlin l'exécution de ses œuvres, quand aux Etats-Unis ce lui serait impossible.

Les œuvres symphoniques de Henry Gilbert, basées sur des chants populaires nègres et américains, et terminées depuis plusieurs années, n'ont pas été entendues encore, et il n'y a aucune probabilité pour leur exécution. L'intérêt essentiellement artistique n'est d'aucune valeur en ces questions en Amérique : la « fashion », le caprice d'une Société riche sont les seules puissances.

Il n'en sera pas toujours ainsi.



Le Dr Muck, de retour d'Europe, reprend, pour la saison qui commence, la direction des Concerts symphoniques de Boston.

Le bruit court qu'il veut nous offrir maintes nouveautés et on cite les noms de compositeurs choisis : H. Bischoff, Hugo Kann, Szekler, Humperdinck, César Franck et Hans Pfitzner.

On ne nous dit pas si leurs œuvres seules seront offertes au public ; en ce cas nous pourrions faire notre deuil de la musique française, russe et américaine. Hans Pfitzner parvient enfin à obtenir une audition en Amérique ; jusqu'à présent son nom même était inconnu chez nous. Et cependant il est l'auteur, d'œuvres diverses : un opéra en un acte, *Der Arme Heinrich* représenté avec succès à Mayence et ailleurs ; de la musique de scène pour la pièce d'Ibsen *La fête de Solhaug*, de la musique de chambre (sa sonate pour violoncelle a été exécutée une fois au moins en Amérique) ; et un grand opéra romantique en 2 actes, avec un « Vorspiel » et un « Nachspiel »: *Die Rose vom Liebesgarden*. La musique de Pfitzner est de nature à inspirer une antipathie profonde ou une admiration sans bornes ; elle ne laisse jamais indifférent. Son génie est surtout et essentiellement dramatique. Ceux qui cherchent dans son œuvre des beautés musicales dans le sens habituel de ce mot, seront déçus, excepté à certains rares moments. Mais ceux qui demandent, avant toute beauté tonale, une expression dramatique fidèle, seront vivement intéressés par Pfitzner. Il est bien regrettable que sa présentation en Amérique ne se fasse pas par l'intermédiaire de la scène.

Le premier concert symphonique de la saison de Boston se compose des œuvres suivantes: *Suite* en *ré* majeur de J.-S. Bach, *Symphonie* en *sol* majeur de Mozart ; *Symphonie pastorale* de Beethoven.

L'orchestre a subi divers changements : le plus notable est celui de l'installation de Carl Wendling comme premier violon solo.

Les solistes appelés à offrir leur concours à ces concerts symphoniques sont : Teresa Carreño, Paderewsky, Olga Samaroff, Melba, Fritz Kreisler, Schumann Heinke, Harold Bauer, Katharina Goodson et Rudolph Ganz.

Au festival annuel de Worcester, le 3 octobre, eut lieu la première représentation de *Job*, poème dramatique pour soli, chœurs et orchestre, de Fred. H. Converse. C'est sa première œuvre dans le genre épique. Malgré la beauté lyrique de certains passages, il a semblé aux auditeurs que l'expression, n'était pas

à la hauteur de la conception poétique, et qu'il y manquait la fantaisie des œuvres précédentes du maître, probablement parce qu'elle était contrainte à un style austère.

Le concours des compositeurs américains, inauguré en mai dernier, par la Fédération nationale des Sociétés musicales, aura lieu ce mois-ci. Les prix seront décernés à trois séries de compositions :

1000 dollars à la meilleure œuvre orchestrale,
500 dollars à un morceau de chant,
— — à un morceau de piano.

Le Jury sera composé d'éminents musiciens de l'Est et de l'Ouest. Les compositions devront être remises le 15 octobre 1908 et les œuvres récompensées seront exécutées au prochain « Biennial » de la Fédération (au printemps de 1909), aux Grands Rapides, Michigan.



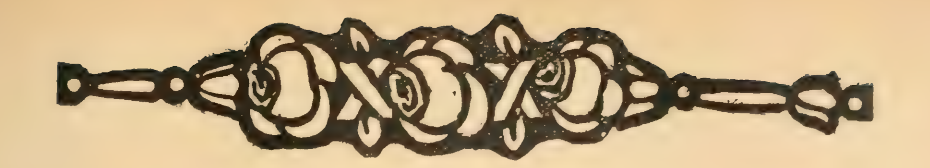
Cette année-ci marque un progrès notable de l'intérêt des Américains pour le développement de l'art musical. Ce concours (dont il est parlé plus haut) n'est pas l'expression du sentiment d'un seul, tel celui institué par Paderewsky, mais il est fondé par une société qui compte plus de vingt-cinq mille membres.

A travers tout le pays des Etats-Unis, les sociétés musicales se donnent cette année à l'étude des œuvres américaines. En dehors d'elles, la Société Wa-Wan, entièrement consacrée aux intérêts des compositeurs américains, sent son influence croître et s'étendre, car elle possède des sections à Detroit, St-Louis, Colorado Springs et Salt Lake City, pendant que d'autres sections sont en formation.

De même que les autres pays, l'Amérique ne tardera pas à posséder son art musical propre.

Arthur FARWELL.





ÉCHOS ET NOUVELLES

L'histoire de Tristan.

Nous ne croyons risquer aucun démenti en publiant la note suivante :

« MM. Claude Debussy et Gabriel Mourey travaillent à un drame lyrique : *L'histoire de Tristan.* Toutes les informations antérieures ou ultérieures sont et seront sans aucun intérêt. »



Encore Faust.

On se rappelle que M. Combarieu, sous prétexte de corriger un anachronisme, en avait risqué un autre en faisant de Faust un homme du moyen âge. La lettre qu'il a écrite au *Temps*, et que nous avons reproduite dans notre dernier numéro, vient de recevoir cette réponse péremptoire :

« Monsieur le directeur,

« Je lis dans le *Temps* du 22 septembre une lettre par laquelle M. Jules Combarieu cherche à dissuader la nouvelle direction de notre Opéra de monter *Faust* « dans un décor Renaissance », et lui conseille « un décor gothique ». Il est regrettable que M. Combarieu ait préféré « s'abstenir d'énumérer les raisons très nombreuses et faciles à trouver qui, au besoin, justifieraient cette observation ». Elles pourraient être intéressantes, car il n'en manque pas de fort sérieuses et non moins « faciles à trouver » pour justifier une opinion différente.

« La légende du docteur Faust, en effet, prit naissance en Allemagne *vers la fin du seizième siècle* et devint rapidement populaire, grâce à un in-octavo de 227 pages où la vie et les aventures du héros magicien étaient narrées en 68 chapitres, précédés d'un titre interminable de 24 lignes au total. L'édition princeps de cette *Historia von D. Johann Fausten*, etc., etc., parut à Francfort-sur-le-Mein, imprimée par Johann

Spies en 1587. Rarement publication obtint un succès aussi retentissant pour son époque. Dès et depuis l'année 1587, contrefaçons, éditions et imitations s'amoncellent et s'échelonnent jusqu'en 1592, à Francfort même, Lubeck, Hambourg, Berlin, sans compter versification allemande et bientôt traductions danoise, hollandaise, française et anglaise. Du livre, la légende ne tarda pas sans doute à passer à la scène foraine, mais si on la peut constater au répertoire du *Marionettentheater* des dix-septième et dix-huitième siècles, où le jeune étudiant Gœthe la découvrit à Leipzig, il n'en est pas resté de texte dramatisé authentique antérieur à la tragédie de Marlowe (1604).

« Enfin, il n'est plus permis aujourd'hui de confondre le docteur Faustus dont il s'agit avec le riche associé ou mécène de Gutenberg, qui florissait presqu'un siècle plus tôt. Outre que Johannes Fust, orfèvre et bourgeois de Mayence, pas plus par son nom — qu'il n'écrivit *jamais* Faust ou Faustus — que par son caractère et ses occupations présumables, ne saurait correspondre *a priori* avec le fameux nécromant, d'innombrables témoignages contemporains établissent que celui-ci fut un personnage historique. Melanchton le connut personnellement et on le trouve cité dans les *Propos de table* de Luther ; sa réalité est attestée, soit *de visu*, soit d'après des rapports dignes de foi, par des prêtres, pasteurs, médecins, philosophes, juristes ou savants du seizième siècle. Bref, il est désormais impossible de mettre en doute l'existence d'un homme appelé Faust, sorte de devin, enchanteur, astrologue et alchimiste, qui parcourut l'Allemagne de 1507 à 1535 environ, stupéfiant les gens cultivés par sa science et ses artifices, et scandalisant le peuple, lequel en fit un sorcier.

« Il apparaît donc évident que de par les dates, Faust appartient à la Renaissance. Mais il appartient mieux encore, par ses actes et sa mentalité, à cet épanouissement soudain de l'humanisme européen sous l'influence de l'antiquité païenne, exhumée par l'imprimerie de la poussière de quelques parchemins épars dans quelques cloîtres et ressuscité tout à coup en sa radieuse splendeur. De la part d'un sorcier moyenageux, l'évocation de la Beauté grecque, incarnée en Hélène, n'aurait eu aucun sens, pour lui ni pour quiconque. Or cette évocation d'Hélène, épisode du second *Faust*, n'est pas plus une invention de Gœthe que de Marlowe qui l'utilise aussi. On la rencontre tout au long relatée déjà dans la version primitive de la légende populaire, et sous une forme dont la naïveté lui confère une signification profondément symbolique. C'est au chapitre 59 que sont contées les amours concubines d'Hélène la Grecque et du docteur Faustus qui vécut avec elle, épris passionnément, la dernière année de sa vie et même en eut un fils, *Justum Faustum*. « *Questio an baptizatus fuerit ?* » interroge en marge le pieux rédacteur à ce propos.

« Il semble donc s'ensuivre que si, comme le dit fort bien M. Combarieu, « on ne va pas à l'Opéra pour faire de l'archéologie », ses nouveaux directeurs toutefois pourront plus sûrement « éviter une idée fausse » en continuant jusqu'à un certain point les errements de leurs prédécesseurs. Sans doute, ils devront « éviter » l'anticipation téméraire de nous montrer les « bords du Rhin » flanqués de vieux châteaux en ruines au commence-

ment du seizième siècle ; il ne leur sera pas non plus interdit de conserver dans leurs décors une bonne dose de gothique flamboyant ou même antérieur, car alors on bâtissait des immeubles solides et qui duraient longtemps.

« Mais loin de le bannir de toute architecture, ils réserveront en outre légitimement à leurs costumes et accessoires le « style Renaissance », adéquat au *Faust* de l'histoire, de la légende et de l'œuvre d'art.

« Veuillez agréer, monsieur le directeur, l'expression de mes plus distingués sentiments.

« JEAN MARNOLD. »



Concerts Chevillard.

Ces concerts ont repris le 13 octobre, à la Salle Gaveau 45, rue de la Boétie, avec le programme suivant : *Ouverture du Carnaval romain*, de Berlioz ; quatrième *Symphonie* de Schumann ; *Euryanthe* (scène et air d'Eglantine : Mme Kaschowska), de Weber ; *Concerto* en *si* bémol (M. Louis Diémer) de Mozart ; le *Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns ; *Tristan et Yseult* (prélude ; mort d'Yseult : Mme Kaschowska) de Wagner. Le concert, dirigé par M. C. Chevillard, était donné au profit de la Caisse de prévoyance de l'Association et a obtenu le plus vif succès.



Un congrès régional de musique a été tenu dans la ville de Pecs (Hongrie). Au cours de la discussion M. Emile Vajde a proposé l'institution de l'enseignement obligatoire musical dans les écoles secondaires, la déclarant obligatoire pour faire progresser la culture musicale.



Une nouvelle anecdote sur Beethoven. On raconte qu'à Russdorf vit encore un paysan du nom de Klippel, âgé de 98 ans qui déclare avoir vu souvent Beethoven pécher à la lance. Il assure que le maître passait une grande partie de son temps avec la lance en main et qu'il s'interrompait souvent pour tirer de sa poche un carnet sur lequel il inscrivait les idées musicales qui lui passaient par la tête.



A Rotterdam quelques capitalistes ont réuni un capital de 5 millions de francs pour fonder un théâtre d'opéra allemand dont la direction sera confiée à M. Otto d'Elberfed.



A New-York il y a actuellement cinq théâtres sur lesquels on représente des productions hébraïques. Et l'on a inauguré au Pavillon-Théâtre de Londres une suite de représentations en hébreu. De plus, toujours à Londres, on va construire sous peu un théâtre destiné à des drames israélites,exclusivement,et qui s'appellera « l'Orient ». On a déjà recueilli pour ce théâtre un million de francs.



En 1908, le festival annuel de la grande Association des musiciens allemands aura lieu à Munich, en Bavière.



C'est dans la seconde moitié d'avril 1908 que se célébrera à Milan le premier centenaire du Conservatoire Royal de Musique G. Verdi.

On annonce qu'à cette occasion tous les compositeurs italiens se réuniront en un congrès musical didactique. Ce Congrès aura un caractère éminemment technique de façon que l'école puisse y trouver des éléments d'utilité pratique.



A Berlin un comité s'est formé pour ériger un monument à Joachim. De son côté, l'Ecole royale de musique de chant mettra dans ses locaux un buste en bronze du maître. Enfin la municipalité fera placer une pierre commémorative sur la maison qu'il habite.



A Vienne,un groupe de peintres et de sculpteurs travaille à la création, sous la dénomination de *Wiener Werkstaette*, d'un intéressant mouvement moderne d'art appliqué. Il a décidé de fonder un théâtre intime, dans lequel ces artistes pourront réaliser de façon pratique leur idéal artistique. Tout y sera nouveau : l'ornementation, le mobilier, l'éclairage. Les professeurs Klient, Cezska, Kolo Moser, tous membres de la société ont mis leur talent au service de cette entreprise et ils ont fait appel au français M. Henry, le fondateur de la plus belle taverne artistique d'Allemagne, pour lui confier la direction de la scène future.



— *Les gros appointements des chanteurs.*

Il est un fait indéniable, c'est que les chanteurs touchent souvent des sommes invraisemblables et qui sont loin de correspondre à l'effort

donné. C'est ainsi que Caruso vient de recevoir 12500 fr. par soirée à l'Opéra impérial de Vienne. Cependant ce chiffre ne détient pas le record. Mme Melba reçut la même somme il y a quelques années, lors d'une de ses tournées en Amérique et, lorsqu'elle visita les Etats-Unis l'an dernier, elle toucha, chaque soir de concert et non de représentation théâtrale, 20.000 francs.

En 1870, Mme Patti, à Covent-Garden, reçut 15.000 francs par soirée pour une série de 16 représentations et, à la Nouvelle-Orléans son impresario lui versa régulièrement 30.000 francs par représentation.

Depuis longtemps, pour certains, avoir une fortune dans la gorge, n'est plus un paradoxe.



— *Variations sur Werther.*

A propos du *Werther* de Massenet dont la première représentation à Berlin a été donnée au commencement d'octobre sur la scène de l'Opéra-Comique, un confrère allemand a publié l'information suivante : *Werther* de Massenet est vraiment la première œuvre dramatique inspirée par le roman de Gœthe, mais celui-ci avait déjà suggéré des œuvres musicales; Une symphonie portant ce titre fut écrite par le maître Pignani, musicien du roi de Sardaigne, et exécutée au Burgtheater de Vienne en 1796. Pignani fit exécuter aussi sa symphonie *Werther* à Turin, devant un public choisi, mais il était si surexcité qu'il enleva son habit et dirigea l'orchestre en manches de chemise. Au moment de la mort de Werther, il sortit un pistolet d'une boîte et tira un coup de feu dans la salle.

Blangini avait intitulé une Cantate à grand orchestre avec parties de chant :

Chant du cygne de Werther une demi-heure avant sa mort. Cette composition fut exécutée à la cour du Roi Guillaume, à Cassel. Mme de Kestner, la Charlotte de Werther, qui, à cette époque vivait encore et habitait Hanovre, se rendit à Cassel pour entendre la composition de Blangini.



— *Fécondité des musiciens.*

Voici quelques chiffres intéressants sur la fécondité des musiciens les plus en renom. Sébastien Bach (67 ans) 1102 compositions, parmi lesquelles 225 pièces d'orgue, 611 Cantates et chœurs religieux. Beethoven (57 ans) 439 compositions, parmi lesquelles 30 œuvres d'orchestre, 84 pièces pour divers instruments, 79 pièces pour piano et deux hymnes. Brahms (64 ans) 538 compositions parmi lesquelles 9 pour orchestre, 115 pour chœurs et 262 mélodies. Chopin, (40 ans), 212 compositions : 6 pour orchestre et 182 pour piano à deux mains. Haydn (72 ans) 575 compositions parmi lesquelles 125 symphonies, 83 quartetti et 24 terzetti : Liszt (75 ans), 955 compositions parmi lesquelles 32 pièces d'orchestre,

35 pour deux pianos, 31 pour orgue et 573 pour piano à deux mains. Mendelssohn (38 ans), 310 compositions, parmi lesquelles : 9 pièces d'orchestre, 82 pour piano à deux mains, 88 œuvres pour voix diverses et 80 mélodies. Mozart (35 ans), 626 compositions, parmi lesquelles : 105 œuvres pour théâtre et orchestre, 80 de musique de chambre, 33 pièces pour piano à deux mains, 10 ouvrages pour la scène et 102 mélodies. Schubert, (31 ans), 791 compositions, parmi lesquelles 148 chœurs ou pièces pour voix diverses et 445 mélodies. Schumann (46 ans), 671 compositions, parmi lesquelles : 12 œuvres d'orchestre, 241 pièces pour piano à deux mains, 70 morceaux pour deux voix ou voix diverses, 242 mélodies.



Le nouvel opéra *Zolotoi Piétouchok* de Rimski-Korsakof, sera donné à l'Opéra impérial de St Pétersbourg pendant la saison d'hiver.

La vie pour le Tzar, de Glinka sera donnée aussi dans la version Rimski-Korsakof et Glazounof.



Le *Ring des Nibelungen* sera représenté à Bucharest dans la première partie de la saison. L'impresario munichois Maximin Burg a engagé à cet effet une troupe de chanteurs allemands distingués.



On se propose, à Milan, de donner, pour le centenaire de la naissance de Verdi, c'est-à-dire dans six ans, une saison entièrement Verdienne à la Scala. On représenterait alors spécialement les œuvres les moins connues du grand maître.



Romualdo Marenco est mort dans un asile d'aliénés, à l'âge de 66 ans. L'existence de ce musicien demeuré si populaire a été tourmentée et douloureuse. La fortune lui fut toujours contraire. Devenu vieux il était resté pauvre et dans l'incapacité de travailler. Ses ballets *Excelsior*, *Sieba*, *Pietro Micca*, *Amor*, *Sport*, remplirent d'or plus d'une caisse directoriale, Marenco écrivit en outre deux opéras : *Lorenzino dei Medici* donné à Lodi en 1874, et *y Moncada*, donné à Milan, en 1880 sans grand succès ainsi qu'une opérette *Le diable au corps* représentée à Paris en 1884.



— *Pourquoi Mozart composa la* Flûte enchantée.

Par une chaude journée de juin 1772, Mozart, en compagnie de sa sœur Ninette et d'une amie de celle-ci, se rendit au parc d'Algen près

Salisburg pour chercher un peu de fraîcheur. Peu de temps après, survint Scikaneder, le directeur du meilleur théâtre de Salisburg. Il était armé d'une ombrelle, mais quelle ombrelle ! Large comme un dôme et solide comme un pont ! On peut imaginer l'accès d'hilarité que provoqua cette apparition parmi les trois jeunes gens ! Justement à ce moment quelques gouttes d'eau commencèrent à tomber. Le trio pressa le pas pour rentrer à la maison, mais l'orage éclata avec une extrême violence et comme Scikaneder était proche, avec son immense parasol rose, les trois jeunes gens se précipitèrent vers lui pour réclamer sa protection. Le bonhomme ne se fit pas prier. Il offrit son bras à la sœur de Mozart et invita celui-ci à faire de même avec l'autre jeune personne, de manière que chacun pût être à couvert le mieux possible.

Mozart, à l'arrivée, ne savait pas s'il devait remercier le maître parce que l'ombrelle providentielle l'avait garanti de l'eau ou parce qu'elle lui avait permis d'avoir un long et doux colloque avec la jeune fille qu'il aimait ardemment.

Douze ans plus tard, Scikaneder, par un coup du sort, était réduit à la misère. Il songea à s'adresser à Mozart et après, quelques paroles timides, Mozart ne l'ayant pas reconnu, il rappela la scène du parasol rose. Cette évocation fit sursauter le compositeur et le mit en telle joie que pour récompenser Scikaneder il écrivit spécialement pour lui la *Flûte enchantée.* Lorsque le vieux maître mourut, il demanda que la fameuse ombrelle fut portée à Mozart qui la conserva parmi les souvenirs les plus chers de sa jeunesse.



— *Aix-les-bains.*

L'administration du Grand Cercle d'Aix-les-bains a engagé de nouveau le trio lyonnais composé de MM. Amédée Reuchsel, pianiste, Maurice Reuchsel, violoniste, et Arthur Ticier, violoncelliste, pour une séance de musique de chambre qui a eu lieu le 14 octobre. Le programme, très habilement composé, comprenait le trio en *ut* mineur et la sonate en *fa* (piano et violon) de Beethoven, la sonate (piano et violoncelle) et le trio en *mi* bémol d'Amédée Reuchsel.

Le public a particulièrement applaudi l'andante de la sonate d'A. Reuchsel et le Scherzo de la sonate de Beethoven pour lequel on réclama même un *bis.*



— *Lyon.*

La saison lyrique s'est ouverte le 13 octobre, au Grand-Théâtre de Lyon, par une excellente représentation de la *Valkyrie* avec le grand artiste Imbart de la Tour, Mmes Clæssens et Paquot d'Assy dans les rôles principaux.

Les reprises d'*Hamlet,* de *Mignon,* de *La vie de Bohème,* de *Cavaleria Rusticana,* etc. servirent de débuts ou de rentrées à notre éminente

cantatrice Mme Landouzy, à Mlles Berthe César, de Wailly et Tapponnier, à MM. Auber, Faure-Fernet, Geyre et Lafont qui constituent une troupe de premier ordre.

On annonce pour cet hiver la création à Lyon du *Fidelio* de Beethoven; *Fortunio*, de Messager ; les *Pêcheurs de St Jean*, de Widor ; *Thérèse*, de Massenet ; les *Folies Amoureuses*, de Pessard ; le *Bonhomme Jadis*, de Dalcroze ; *Madeleine*, de Neuville et *Salomé*, de Mariotte. Voilà de bien bonnes intentions, mais il nous paraît peu probable de pouvoir monter un si grand nombre d'œuvres difficiles en plus des reprises du répertoire courant.

La Société des Grands Concerts (orchestre Witkowski) se propose de consacrer en partie les programmes de la saison 1907-1908 à l'histoire de la symphonie après Beethoven.

Le Quatuor Reuchsel (8e année) donnera cet hiver quatre séances. La première sera consacrée aux œuvres de Beethoven, la deuxième à des œuvres modernes exécutées pour la première fois à Lyon, la troisième à la Musique ancienne avec instruments anciens, la quatrième aux œuvres d'Amédée Reuchsel. Chaque séance sera précédée d'une Conférence ; la première aura lieu le 18 novembre.



— *Musique Française en Angleterre.*

Les 3, 4, 5, 6, et 7 décembre seront donnés à Newcastle, Leeds, Sheffield-Birmingham et Londres, cinq concerts de musique française moderne avec le concours de Ricardo Vines, de Mlle Hélène, M. Lugniens et du quatuor Willaume-Feuillard.

Les programmes comporteront : le *Quatuor en* la de *Chausson*, le *Quatuor en* ut de *Fauré*, le *Quatuor à cordes de Debussy* et celui de *Ravel*; des œuvres pour piano et des lieder de *Chausson, Fauré, d'Indy, Duparc, Debussy, Ravel, de Séverac et Albert Roussel.*

L'initiative de ces concerts est due à un amateur de Newcastle-M. Tony.-J. Guéritte, et à notre collaborateur, G.-Jean Aubry qui en a assuré la direction artistique.



A la salle de la Société française de Photographie, 51, rue de Clichy, le jeudi soir, à 8 heures 3/4, à partir du 7 novembre 1907, signalons les concerts Engel-Bathori de musique ancienne et moderne.

Le 7 novembre, œuvres de Rameau, avec le concours de M. J. Nin, pianiste.

Le 14 novembre, œuvres de G. Grovlez, A. Roussel, E. Vuillermoz. *Conférence de* M. J. Valmy Baisse.

Le 28 novembre, œuvres de E. Chabrier.

Le 5 décembre, œuvres de Reynaldo Hahn.

Le 12 décembre, œuvres de G. Fauré.



Concerts du dimanche 20 octobre

Châtelet, Concert Colonne : ouverture de *Léonore* ; n° 3. (Beethoven). — Symphonie en *la mineur* (Saint-Saëns) — Concerto en *ut* majeur pour piano (Beethoven), Mme Montigny de Serres. — Ouverture de *la Fuite en Egypte* (Berlioz). — *Orphée* (Liszt) — *Septuor* (Saint-Saëns), pour piano, trompette et intruments à cordes, avec le concours de Mme Montigny de Serres. — *Danse macabre* (Saint-Saëns) — *Marche héroïque* (Saint-Saëns).

Salle Gaveau, concert Lamoureux : Ouverture *d'Iphigénie en Aulide* (Gleck) — Prélude de *Naïs Micoulin* (Bruneau). — 3e Symphonie en *ut* mineur (Saint-Saëns), avec orgue, par M. Galeotti — *Suite lyrique* (Grieg). — *Orphée* (Liszt) — *Rapsodie norvégienne* (Lalo).



Concerts du dimanche 27 octobre.

Châtelet, concert Colonne : Symphonie en *sol* mineur(Lalo).—Concerto en *mi* bémol, n° 9 (Mozart), exécuté par M. Raoul Pugno. — *Le Chant de la Destinée* (Gabriel Dupont). — Concerto en *la* mineur (Grieg), par M. Pugno. — Trois mélodies (Grieg), chantées par Mlle Demellier, accompagnées par M. Pugno. — *Peer Gynt* (Grieg).

Salles Gaveau, concert Lamoureux : Ouverture dramatique (Mazellier). — Symphonie *la Surprise* (Haydn). — *Suite lyrique* (Grieg). — Symphonie en *ut* mineur (Saint-Saëns), avec orgue par M. Galeotti.



Les matinées musicales et populaires (direction Danbé) annoncent leur réouverture pour le mercredi 20 novembre prochain au Théâtre du Gymnase. Parvenues à leur 8e année d'existence ces séances sont justement célèbres, tant par les programmes qui y sont exécutés que par la valeur des interprètes, sous la direction artistique de M. J. Jemain avec le concours régulier du quatuor Soudant (MM. Th. Soudant, H. Bruyne, M. Migard et J. Bedetti). La Société se propose de donner le mercredi à 4 heures une série de douze séances, pour lesquelles le concours des plus réputés instrumentistes et chanteurs est dès maintenant assuré.

Ces captivantes matinées auront lieu cette année au Théâtre du Gymnase, où l'on peut dès à présent prendre son abonnement.



La Société d'amateurs l'*Union instrumentale* vient de faire la quatrième réouverture de ses séances du mercredi (8 heures ½) dans son

nouveau local : 35, rue des Petits-Champs. Pour tous renseignements s'adresser à M. Blanchet secrétaire général, au siège social; 2, place du Théâtre-Français.



— *Œuvres nouvelles :*

M. Massenet achève *Bacchus*. M. Fauré a écrit un acte de *Pénélope*. M. G. Hue a terminé *le Miracle*. M. H. Février met la dernière main à *Monna Vanna*, et M. Reynaldo Hahn à son *Prométhée*. M. Louis Brisset écrit un ouvrage destiné à une de nos principales scènes lyriques, dont le livret est de M. Eugène Berteaux et qui aura pour titre *Altaïr*.



M. Gabriel Willaume, directeur des cours de musique à l'Association Philotechnique, a réouvert ses cours le 12 octobre dernier. Le programme de la saison comprend l'histoire de la *Sonate* et du *Lied*. Les causeries et auditions ont lieu tous les premiers samedis du mois jusqu'au mois de mars, à 8 heures et demie du soir, 63, rue des Martyrs.



L'annuaire des Artistes (22e année), 167, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.



La *Société J.-S. Bach* annonce pour la saison 1907-1908 six grands concerts qui auront lieu sous la direction de M. Gustave Bret, dans la nouvelle salle Gaveau, aux dates suivantes : Les mercredi 27 novembre, 4 décembre, 29 janvier, 5 février, 11 mars et 6 mai, à 9 heures. Comme par le passé, le public sera admis à la répétition générale, la veille de chaque concert, à 4 heures.

Le premier programme est consacré à la *Passion selon Saint Jean* qui sera donnée avec une interprétation vocale de tout premier ordre réunissant les noms de Mme Eléonore Blanc et de trois célèbres artistes étrangers : Mme de Haan-Manifarges (de Rotterdam), le ténor Georges Walter (de Berlin) et M. Gérard Zaisman (d'Amsterdam). Aux programmes suivants figureront : le *Défi de Phébus et de Pan*, le *Magnificat*, l'*Ode funèbre*, plusieurs cantates religieuses, des *Concertos Brandebourgeois*, le *Concerto* pour deux pianos en *ut mineur*, le *Concerto pour 4 pianos*, le *Concerto pour violon en mi majeur*, le *Concerto pour deux violons*.

Parmi les interprètes mentionnons : Mme de Haan-Manifarges ;

Mlle Philippi, M. Georges Walter, M. Zalzman, Mlle Blanche Selva M. Gaubert, M. Edouard Risler, M. Jacques Thibaud, etc.



La Schola Cantorum donnera ses six concerts mensuels à partir de ce mois-ci, aux dates suivantes et avec les programmes ci-dessous.

1er Concert : *Vendredi 29 novembre* 1907 :
Œuvres de J.-S. Bach. — Cantate : *Ich hatte viel Bekûmmerniss.*
2e Concert : *Vendredi 27 décembre* 1907 :
La Cantate Funèbre.
3e Concert : *Vendredi* 31 *janvier* 1908 :
Euryanthe, opéra romantique de C.-M. von Weber.
4e Concert : *Vendredi* 13 *mars* 1908 :
Le milieu du XVIIe siècle chez les trois nations musicales.
France (œuvre de 1643).
Allemagne (*Passion* de Schütz, 1640).
Italie (*Incoronazione di Poppea,* Monteverde, 1642).
5e Concert : *Vendredi* 3 *avril* 1908 :
La Passion selon Saint Mathieu, J.-S. Bach, 1re partie.
6e *Concert* : *Vendredi* 10 *avril* 1908 :
La Passion selon Saint-Mathieu, J.-S. Bach, 2e partie.



La Société musicale de la Sorbonne, dirigée par M. Paul de Saunières, a commencé ses auditions avec la *Messe* de Schumann et *Rebecca* de C. Franck. Voici les dates et le programme des auditions suivantes :

Dimanche	1er décembre	à 2 heures : le	*Messie* de Hændel.
—	22 —	—	*Oratorio de Noël* de J.-S. Bach.
—	26 janvier	—	*La Création* d'Haydn.
—	23 février	—	*Requiem* de Fauré. *Magnificat* de Bach.
—	22 mars	—	*La Vierge* de Massenet.
—	12 avril	—	*Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven. *Quam Dilecta* de Rameau.



Le 7e concerto pour violon de Mozart était considéré comme perdu. Cet autographe que l'on savait entre les mains de Habeneck en 1837 passa dans celles d'Eugène Sauzay, le gendre de Baillot. Il est aujourd'hui la propriété de M. Julien Sauzay qui, le gardant jalousement, ne voulut jamais s'en dessaisir ni le publier. Par bonheur, le Professeur Koppfermann, de la Bibliothèque royale de Berlin en a découvert une copie qui

sera publiée incessamment. En attendant, cette œuvre dont l'intérêt est très grand a été exécutée le 4 novembre à Dresde et va l'être sucessivement à Berlin et à Leipzig.



Le 31 octobre, on a donné au théâtre national de Prague, pour la première fois, la *Reine Fiammette* de Xavier Leroux, sous la direction de Charles Kovarovics.



Les Masques de Mascagni, opéra-comique dont la chute fut mémorable en Italie mais que le compositeur a transformé, depuis sept ans qu'il était tombé dans l'oubli, sera joué, sous la conduite du maëstro, au théâtre lyrique de Milan.



Le théâtre de Dresde prépare la création d'un nouvel opéra en 1 acte: *Les fils* de Ingeborg de Brorsarts, d'après le drame de Théodor Kôrner. Ce même théâtre s'apprête à reprendre *Hiarne* qui remporta un gros succès au cours des deux dernières saisons.



Au théâtre des Arts de Rouen, on jouera, dans le courant de cet hiver, le drame lyrique en 4 actes, texte et musique de Pauline Thys : *Gloria Victis*. Nous rappelons que l'auteur reçut pour cette œuvre et pour sa tragédie *Judith*, une médaille d'or à l'Exposition de Bruxelles.



Le nouveau théâtre Verdi d'Alexandrie ouvrira ses portes avec l'opéra *Sarrossa* de Legrand-Howland.



Le nouveau théâtre municipal de Kiel, dont la construction coûta deux millions de marks, a fait ses débuts le 1er octobre avec *Fidelio* de Beethoven.



Yolanthe de Tchaïkovski donné le 24 septembre au théâtre de la ville de Brême avec Mme Vallorg-Svaerdström comme principale interprète, remporta un succès notable.

Parmi les œuvres inédites laissées par Ignace Brüll mort si jeune, on a retrouvé un opéra, *Rubezahl*, et une ouverture dramatique.



Le théâtre de la Cour de Dessau s'est engagé à monter l'opéra *Sangerweihe* d'Otto Taubmann. Le jour des Rameaux on entendra la «*Messe allemande* du même compositeur.



Madame Butterfly a obtenu un vif succès à l'Opéra de Berlin le 27 septembre.



Le nouveau théâtre allemand de Prague donnera au cours de la saison *Der Bebu*, opéra-comique laissé par Marschner et revu par le Docteur Manzer ; *Dunja* d'Ivan Knorr ; *Le cœur froid* de Lafite, l'*Aïeule* de St-Saëns et *Ilsebill* de Klose.



Le dernier ouvrage d'Eugène Albert, *Tragaldabas* sera donné pour la première fois au théâtre de Hambourg dans le courant de décembre, après une entente avec la direction.



La Salomé de Strauss n'a pas rencontré un bon accueil à Amsterdam sous la direction de M. Lôwe, en dépit des prévisions optimistes de la presse et des efforts remarquables fait par les membres de l'Opéra de Breslau qui ont accordé leur concours.

Cette même *Salomé* sera jouée en langue polonaise, à Varsovie, cet hiver, sous la direction de M. de Reçznicek.



Dans la salle du théâtre Schiller, à Charlottenburg, auront lieu cet hiver des concerts de musique de chambre donnés le dimanche par des artistes dévoués à la cause populaire et qui entendent favoriser ainsi la culture musicale. Tous ceux qui ne peuvent aller entendre de la grande musique classique les jours de travail ou ceux dont la modeste situation ne leur permet point de dépenser beaucoup d'argent, trouveront enfin un passe-temps supérieur à celui que leur offraient jusqu'ici les concerts militaires.



L'académie de chant de Glogau et l'Union des chanteurs de la même ville s'apprêtent à donner une fête d'adieu à leur éminent directeur M. de Lûpke qui prend sa retraite.



Le Conservatoire de musique de Strasbourg a compté, pendant l'année 1906-07, 419 élèves et 27 professeurs. Les soirées d'audition furent au nombre de dix et les élèves donnèrent cinq concerts.



A Rathenow on vient de fonder une Union musicale dont le but est de faire acte de décentralisation, au moyen de concerts classiques et modernes donnés pendant la saison d'hiver, avec le concours d'artistes éminents.



L'Union musicale de Hamm est sur le point de donner tour à tour *les Saisons* de Haydn, *la Légende de Ste Elisabeth* de Liszt *et la Passion* de Bach.



Le mélodrame *Ninion*, de Roderich von Mojsisovics, poème de May-Lucey et Hagen, sera donné, cette saison, dans quelques provinces autrichiennes.



Mme Olive Fremstadt se dispose à partir pour l'Amérique, où dans la troupe Couried, elle doit chanter cet hiver le rôle d'Iseult. Sur les conseils de M. G. Mahler qui l'accompagnera à New-York comme chef d'orchestre, elle a pris des leçons chez la chanteuse professeur Mme de Mildenburg renommée pour son style wagnérien.



Au théâtre de la Cour de Dresde, *Mignon* a atteint sa deux centième représentation. L'ouvrage de Thomas y fut joué pour la première fois le 28 novembre 1873.



A Mulhouse, la saison s'est ouverte le 29 septembre avec *Siegfried* de Wagner, sous la direction du chef d'orchestre Otto Hess. Le rôle principal était tenu admirablement par Clémens Kaufung du théâtre de Prague et celui de Mime par Hans Bechstein.



Xavier Scharwenka travaille à un 4e concerto pour piano que l'on dit devoir être remarquable et qui contiendra une mélodie cracovienne appelée à devenir populaire.



M. E. Hummel directeur des Concerts Mozart de Salzbourg prend un repos bien mérité. Son successeur est le compositeur viennois Joseph Reiter.



Otto Taubmann se rendra à Dessau non seulement pour entendre son opéra *Sängerweihe,* mais aussi sa *Messe allemande* qui sera exécutée en 1908, le jour des Rameaux.



A Moscou, du fait que la police ne voulut pas autoriser la représentation de la *Tosca* de Puccini, des troubles graves éclatètent et la force armée fit des victimes. La musique n'adoucit pas toujours les mœurs.



L'enfant prodige, Raoul de Koczalski a écrit un opéra intitulé *Die Sühne.*



L'orchestre de la salle Mozart de Berlin a donné son concert d'ouverture le 5 octobre et il annonce des auditions d'œuvres symphoniques, des soirées classiques populaires et des concerts spécialement destinés à la jeunesse.



Siegfried Wagner s'est engagé à donner un concert le 4 février prochain dans le local de la Philharmonie de Berlin.



A Cologne, on a fêté le 12 novembre le 50e anniversaire de la fondation de la Société des concerts. On a eu l'heureuse pensée de jouer deux œuvres des jeunes compositeurs Ferd. Hiller et Franz Wüllner ; du premier un concerto pour piano et du second un *Te Deum.*



Le 7 janvier, à Gürzenich, on célèbrera le 70e anniversaire de la naissance de Max Bruch et, à cette occasion, le programme musical sera entièrement composé d'œuvres du célèbre compositeur, entre autres des

fragments de sa Messe avec chœurs, son 3e *concerto* pour violon et sa *Belle Hélène.*



Le cours normal donné à Genève du 1er au 15 août, par M. E. Jaques Dalcroze pour l'étude de sa méthode de Gymnastique rythmique a réuni 115 assistants, dont 40 Suisses, 38 Allemands et 18 Français, les autres venant de Belgique, Angleterre, Russie et Hollande.



— *Processions dansantes.*

Echternach est une petite ville du grand-duché de Luxembourg où chaque année des millions de curieux et de pèlerins sont attirés par une procession bizarre. Il s'agit d'une procession dansante, fugitive évocation d'un passé lointain. Deux files interminables de pèlerins, précédées de musiciens et de prêtres, traversent la ville, en dansant aux sons d'une polka. Des chanteurs accompagnent le cortège et adressent une invocation grave et interminable à saint Willibrord dont les restes sont conservés à Echternach. Les danseurs sont généralement en manches de chemise ; les femmes se tiennent par la main. Il arrive parfois que cette fête locale réunit plus de quinze mille pèlerins venus des pays limitrophes : de la Belgique, de la Prusse rhénane, de la France.



Pendant la saison 1906-07, à l'Opéra de Berlin, on a joué *Carmen* 26 fois ; *Rigoletto,* 4 fois ; *Faust,* 7 fois ; *Salomé* 38 fois ; *Le Postillon de Lonjumeau,* 7 fois ; *Falstaff,* 3 fois ; *La Dame de pique,* 5 fois ; *La fille du Régiment* 2 fois. Le 18 avril on donna la 250e représentation de *Mignon,* le 22 février, la 100e de *Siegfried ;* le 24 septembre, la 50e de *Rigoletto ;* le 25 janvier la 25e du *Calife de Bagdad* et le 10 juin, la 100e de *Rienzi.*



— *Nouvelle Société philharmonique.*

Les Concerts auront lieu à la Salle Gaveau, les 5, 8, 12 et 26 novembre; 3 et 10 décembre, 21 et 28 janvier, 4, 11, 18 et 25 février, 10 mars, avec le concours du quatuor Hayot, de Paris, du quatuor Rose, de Vienne, du quatuor Klinger, de Berlin, de MM. Eugène Ysaye, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals, Georges Enesco et autres artistes éminents.



Pélléas et Mélisande sera donné à Lyon cet hiver :

D'EPERNON.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SOMMAIRE DU BULLETIN MENSUEL INTERNATIONAL

Numéro d'octobre :

O. SONNECK. — *Edward Mac Dowel.*
HJALMAR THUREN. — *Das daenische Volkslied.*
HUGO GOLDSCHMIDT. — *Der Messias von Haendel.*
The Musician Astronomer.
RUDOLF SCHWARTZ. — *H. L. Hassler's Werke.*
Comptes rendus. — Bibliographie des revues. — Catalogues de librairie. — Communications des sections.





SOMMAIRE DU RECUEIL TRIMESTRIEL

Numéro d'octobre-décembre :

HUGO. RIEMANN. — *Die métrophonie der Papadiken als Loesung der byzantinischen Neumenschrift.*
PIERRE AUBRY. — *Iter Hispanicum. III.*
FRANCESCO PASINI. — *Prolégomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte.*
OSCAR CHILESOTTI. — *Notes sur le guitariste Robert de Visée.*
BERNHARD ULRICH. — *Die « Pythagorischen Schmids-Fuencklein ».*
LUDWIG SCHIEDERMAIR. — *Die Bluetezeit der Cetiingen Walleustein'schen Hofkapelle.*
GEORGY CALMUS. — *Drei Aufsaetze von Addison* (London 1710)
WILIBALD NAGEL. — *Kleine Mitteilungen.*

NECROLOGIE

C'est avec le plus vif regret que les membres de la S. I. M. ont appris la mort prématurée, à l'âge de trente-trois ans, de leur collègue M. N. Vaschide.

M. Vaschide, directeur adjoint du laboratoire de psychologie pathologique de Villejuif, s'était signalé par de nombreux travaux qui valurent à son esprit curieux et pénétrant une juste renommée. Parmi les contributions à l'étude de la psychophysiologie musicale qu'il écrivit en collaboration avec MM. Lahy et Vurpas, citons l'important travail sur *les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique* (*Revista musicale Italiana* 1902) *qui fait autorité; Du coefficient sexuel de l'impulsion musicale* (*Archives de Neurologie* 1904) ; *De l'excitation sexuelle dans l'émotion musicale* (*Archives d'Anthropologie criminelle* 1904)

Enfin il venait de nous faire il y a quelques mois à peine, une intéressante et très personnelle communication sur *la pathologie de la mentalité de Schumann*, et son infatigable activité nous permettait d'espérer à des dates prochaines, d'autres beaux travaux. C'est une force vive qui vient de disparaître.



OUVRAGES REÇUS

LIEPMANNSSOHN. — Catalogue de la vente d'autographes ayant lieu à Berlin le 4 novembre, et provenant des collections Schlésinger, Stockhausen, et Taubert. (Berlin in-8°).(1)

H. GOUJON. — *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole,* (H. Paulin et C°, 1907, in-8°, francs 5).

H. PARENT. — *Répertoire Encyclopédique du pianiste,* t. II (Hachette, 1907, in-12, francs 3.50).

E. DE BRICQUEVILLE. — *La viole d'amour,* (Fischbacher, 1908, in-8°, francs 2).

PAUL LACOMBE. — *Livres d'Heures imprimés au* XVe *et* XVIe *siècles conservés dans les bibliothèques publiques de Paris.* (Champion, 1907, in-8°).

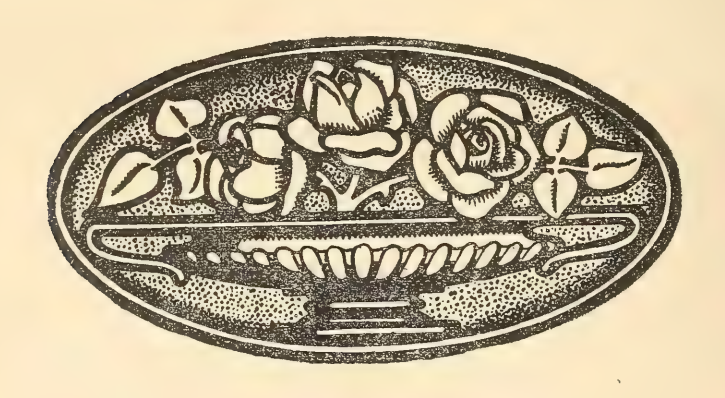
P. AUBRY. — *Le Roman de Fauvel.* Reproduction photographique du ms.fr. 146 de la bibliothèque nationale, (P.Geuthner, 1907, in-fol. francs 100).

MAHILLON. — *La trompette, le cor, le trombone.* Monographies instrumentales publiées à la maison Mahillon, à Bruxelles, (Trois vol. in-12).

(1) Nous publierons dans notre numéro de décembre une étude sur cette vente sensationnelle et sur ses résultats.



d'Indy (V.) — Op. 45 2e *Quatuor.*
— Op. 12 *Le Camp de Wallenstein.*
— Op. 12 *Max et Thécla.*
— Op. 12 *La Mort de Wallenstein.*
— *Istar.*
— 2e *Symphonie.*
Saint-Saëns (C.) — Op. 112 *Quatuor.*
— Op. 31 *Le Rouet d'Omphale.*
— Op. 39 *Phaéton.*
— Op. 40 *Danse Macabre.*
— Op. 50 *La Jeunesse d'Hercule.*
— Op. 78 3e *Symphonie.*
Wagner (R.) — Ouverture de *Tannhäuser.*
— Bacchanale de *Tannhäuser.*
— Prélude de *Lohengrin.*
— *Lohengrin* Introduction du 3e acte.
Witkowski (G. M.) — *Quatuor.*



Le Gérant : Marcel Fredet. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**..	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**..	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico**, danse espagnole (*va paraître*)..	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en *sol mineur***	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles.**	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador.**	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**	7	50

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :

TD **Deuxième Concerto en *la mineur***	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**..	3 fr.	»
MF **Serenata Española**..	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**	2	50

	Prix marqués	
F **Minuetto**..	2 fr.	»
MF **Mélodie.**	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air.**	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**..	2	50
TD **Mazurka de Concert**..	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Macietta**..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix**, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**..	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps.**	2	»
MF **Pavane.**	2	»
TD **Mazurka brillante**	2	50
MF **Aria**	1	75
D **Juanita**..	2	»
TD **Barcarolle.**	2	»
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano..	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré	3 fr.	»
D **Chant Elégiaque**, } de l'Op. 29	2	»
D **Divertissement**, } de V. d'Indy	2	50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo.	2	»
TD **Toccata** (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor ..	2	»
TD **24 Caprices de Locatelli**, revus par A. B.	»	»

CHANOT
Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN
19, Hanover Square, Londres

D **Gigue**	3 sch.	

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel q'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo.. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E), Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6). *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op, 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munktell (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— On demande un orgue de Cavaillé-Coll à 2 claviers, de 8 à 12 jeux. S'adresser aux bureaux de la revue, 6, chaussée d'Antin.

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Viñes, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum.* Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. **Balutet,** 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

Pour les membres étrangers de la société : 12 francs.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 413, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : Breitkopf et Hartel.
Berlin W. 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16th Street.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 *cent. pour confection de nouvelles bandes.*

SOMMAIRE

Le Mois

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.



La Société Internationale de Musique en 1907[1]

Mes chers collègues, je ne vais pas vous faire un discours, un discours de rentrée, comme à la Cour, ou à une conférence juridique, je veux simplement vous adresser un salut cordial de bienvenue. Rentrés à Paris, après nous être dispersés plus ou moins çà et là, nous allons reprendre nos travaux, nos séances, et c'est avec infiniment de plaisir que je retrouve ce soir les habitués, les amis fidèles de ces réunions. J'espère que les autres collègues, malheureusement trop rares, suivront le bon exemple et qu'ils viendront plus souvent les jours où on ne parle pas affaires ou administration, mais où l'on cause musique, où l'on en fait même, et de fort intéressante. Leur présence, leur assiduité seront un stimulant précieux.

Une triste nouvelle nous est parvenue pendant ces vacances. Nous avons à déplorer la mort d'un de nos collègues, le docteur Vaschide, âgé de trente-trois ans. Le docteur Vaschide a publié dans diverses revues scientifiques des études de psychophysiologie musicale ; tout dernièrement, au mois de mai, il nous faisait une communication très documentée sur la mentalité et la prétendue folie de Schumann. Travailleur acharné, savant consciencieux et averti, la Société perd en lui un excellent collaborateur.

Cette année, — nous pouvons le dire je crois, sans crainte d'exagération, — l'activité de la section s'est affirmée dans une

(1) Allocution prononcée à l'Assemblée générale du 15 novembre 1907.

large mesure. Beaucoup de questions avaient été mises à l'étude, plusieurs ont été résolues et de la façon la plus heureuse. Il y a un an environ, la création d'un bulletin spécial à la section française avait été décidée. Revêtu de l'emblème social, le Bulletin a paru en janvier et forme, dès à présent, un ensemble de dix fascicules, presque aussi importants que des volumes où les sujets les plus variés ont été traités. Selon vos indications une part a été réservée aux actualités ; les œuvres nouvelles sont analysées, appréciées librement, quelquefois avec un peu trop de sévérité; qu'il me soit permis de signaler cette légère critique d'une critique dont je suis le premier à reconnaître la loyauté et l'indépendance. Sous la rubrique *Echos et Nouvelles* sont rassemblés les faits, les événements du jour, les informations qui tiennent le lecteur au courant de la vie musicale pendant le mois écoulé. L'importance de notre Bulletin n'a pas échappé aux autres sections. On en a beaucoup causé chez nos voisins, à Londres ou ailleurs. Le Directorium de Leipzig nous a demandé récemment de consacrer, dans chaque numéro du *Bulletin International*, une ou deux pages, à un sommaire abrégé des principaux articles. Il y a là un acte de courtoisie, de bonne camaraderie dont je vous fais part volontiers, en même temps que l'affirmation du caractère international de la Société, du lien que la section française a à cœur de maintenir ; mais il faut y voir aussi la preuve de l'intérêt suscité par une publication qui, avec ses études et ses articles de fond sera bientôt une véritable encyclopédie musicale.

La publication des *Documents annexes*, s'est poursuivie régulièrement. Au *Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque, édité par M. Quittard succéde le Dépouillement de la série Y par M. Ecorcheville, ouvrage qui sera suivi à son tour, dans un délai rapproché, de l'*Histoire de la musique de la Sainte-Chapelle* et de cent motets du XIIIe siècle publiés par M. Aubry. La mise en train de cette vaste et importante collection prend donc une allure beaucoup plus rapide que celle que nous avions prévue au début.

A ces diverses publications je dois ajouter les travaux personnels de nos collègues, ils sont nombreux, je voudrais les détailler, en parler longuement et dans les termes qu'il convient, bien que ce soit une incursion dans un domaine privé ; mais ces études remarquables des membres de notre section augmentent son bon

renom, son crédit, je puis bien dire — n'est-ce pas — que la section en est fière, à très juste titre.

Une question avait été agitée dans nos réunions, et le comité, à diverses reprises, s'en est occupé : c'est celle des auditions musicales, des concerts payants ou sur invitation, donnés en public. Le problème — c'en est un, en effet, et fort difficile — n'a pu encore être résolu convenablement. Si l'idée est excellente en principe, sa réussite complète exige la réunion de conditions que ne facilite guère la pénurie de notre budget, je devrais dire, l'absence de nos ressources. Il est souhaitable que la question soit remise à l'étude à meilleure fin, que nous possédions quelque jour un groupe d'exécutants habiles et dévoués, faisant partie de la S. I. M. ou en quelque sorte inféodés à la Société, qui aurait ainsi comme une Majesté d'antan, ses Petits Violons. Nos collègues leur feraient appel pour illustrer leurs communications dans les réunions habituelles et ce serait la vaillante armée de nos exploits futurs en public. Quant aux grandes séances, non seulement elles constitueraient un précieux moyen de propagande mais elles seraient le complément, le couronnement de nos recherches, quelque chose — toutes proportions gardées — comme les fêtes de musique si fort en honneur de l'autre côté du Rhin, elles seraient aussi une preuve sonore, plus frappante, de la vitalité de notre Société.

On lui reproche en effet assez souvent de se confiner dans l'archéologie, de collectionner les documents, comme certains musées alignent tristement des amas de caillous, d'objets informes ou brisés, de pierres indifférentes, dit le poète, aux pas distraits de l'étranger. Cela est un peu vrai. Dans nos investigations nous ne découvrons pas toujours des chefs-d'œuvre, pas plus que les équipes d'ouvriers qui fouillent les cendres étalées par le Vésuve ou le sol de l'antique Asie. C'est fatal. Mais les œuvres mises au jour peuvent n'être pas intéressantes par elles-mêmes, elles le sont par les tendances artistiques qui s'y révèlent, par le côté humain qui s'y montre sous des apparences quelquefois frustes, grossières ou maladroites. L'homme qui regarde vers l'avenir, s'écarte volontiers du passé, il le dédaigne et l'oublie, ne le comprenant plus ; et quand ce passé se dresse devant lui, il précipite parfois de ses mains une ruine que le temps n'accomplirait pas assez vite. Au siècle du grand Roi et au siècle suivant les Français ne furent-ils pas les propres bourreaux de leur art, de

l'art issu de la vieille terre de France, si caractérisé, si profondément admirable ? Certes, à beaucoup d'égards, nous ne valons pas mieux que nos ancêtres, mais nous avons sur eux au moins un avantage, nous respectons le passé, nous nous efforçons de le protéger, de le sauver. Le dix-neuvième siècle fut un grand collectionneur, le vingtième le sera peut-être plus encore, continuant les traditions du siècle précédent, en portant ses recherches vers des champs encore inexplorés. Et cette sollicitude pour les vieilles choses nous en donne en retour une intelligence de plus en plus vive, de plus en plus claire. Pour bien juger d'un art aujourd'hui désuet, périmé, il faut le comprendre, en deviner la beauté lointaine et mystérieuse. Et qui sait si, dans cette poussière remuée, quelque germe n'est pas resté enfoui, qui, revenu à l'air, à la lumière, à la vie, ne refleurira pas, n'engendrera pas des variétés nouvelles, apportant à l'art moderne un élément inédit de beauté ? Il y a de glorieuses exhumations, celle de la *Passion selon saint Mathieu* par Mendelssohn est restée célèbre, et le vieux Bach, en ressuscitant fut un rénovateur, ayant fait, comme Wagner, mais cent ans avant lui, ayant préparé, tout au moins, la musique de l'avenir.

Le reproche adressé à notre Société n'est donc pas justifié entièrement, cependant on est porté à se demander si la Société ne pourrait pas se mêler un peu plus à la vie musicale actuelle, tenir dans le présent une place plus effective. Elle peut le faire par ses travaux mêmes ; rien ne lui interdit de commenter, d'étudier les productions modernes, la musique contemporaine. D'autre part j'ai pensé souvent à une œuvre grandiose, qui serait à la musique française ce qu'est pour la litérature nationale le Recueil de l'Académie des Inscriptions intitulé l'*Histoire littéraire de la France*. La comparaison est ambitieuse, peu encourageante, car depuis cent cinquante ans, bénédictins, savants, académiciens ont travaillé sans relâche à son élaboration et on n'en est encore actuellement qu'au XIVe siècle, avec le tome 33 !... Si une telle entreprise dépasse, cela est évident, les efforts individuels, elle est possible pour une Société, comme la nôtre, à qui sa robuste constitution promet d'être plus que centenaire. Le vaste sujet serait divisé en une série de volumes très complets, avec planches, documents et pièces explicatives rédigés en collaboration comme ceux de l'Histoire littéraire ; une fois les matériaux rassemblés sur telle ou telle partie reconnus suffi-

sants, le volume serait mis au point et publié. Projet pour l'avenir, plutôt que pour le présent, mais, à mon avis du moins, œuvre à laquelle il nous faut songer.

Je crois également — tout en faisant de nombreuses réserves — que l'activité de notre Société s'emploierait avec profit et d'une façon féconde du côté de l'enseignement, soit en revisant les textes des grands auteurs, en vue de rééditions futures, non pas éditions de luxe, mais éditions de classe, comme s'il s'agissait de livres universitaires, soit encore en facilitant la publication de manuels, de méthodes où prendrait place une partie historique, fort peu connue jusqu'à présent. Tous les pianistes, les élèves surtout, aimeraient à avoir une bonne édition bon marché, correcte comme rythme et comme phrasé, des sonates de piano de Beethoven, pour ne prendre qu'un exemple ; l'enseignement technique d'autre part est insuffisamment doté d'ouvrages pour la plupart anciens et qui, par conséquent, ne sont plus au courant, ou sont à peu près inabordables par leur prix élevé.

Je ne prétends pas que notre Société puisse assumer à elle seule des tâches si variées et si différentes, je constate seulement, mettant hors de cause l'enseignement oral des maîtres officiels ou des professeurs libres, l'état d'infériorité, à l'égard des ouvrages didactiques, de l'enseignement technique musical comparé aux autres enseignements littéraire ou scientifique. Pouvons-nous, sous une forme quelconque, par une intervention directe ou indirecte, contribuer à y remédier ? C'est une simple question que je pose. D'ailleurs tous ces projets, je ne fais que les mentionner à la hâte, quitte à revenir vous en entretenir à nouveau, s'ils vous intéressent et vous agréent.

Comme vous le voyez, mes chers collègues, ce ne serait pas la besogne qui ferait défaut, d'autant plus que l'énumération précédente n'est pas complète. D'autres initiatives, dues en grande partie à la section française, ont abouti à la nomination de commissions.

La commission de bibliographie, que vous connaissez, se compose actuellement de douze membres : MM. Haase, et Schwratz à Leipzig, Kopfermann et Springer à Berlin, Schulz à Munich, Mantuani à Vienne, Norlind en Suède, Sonneck à Washington, Barclay-Squire à Londres et à Paris, Ecorcheville, La Laurencie et Tiersot. Elle se propose d'édifier un vaste répertoire de bibliographie des œuvres et de la critique musicales,

de dépouiller les périodiques ; peut-être, en vue de résultats plus immédiats, conviendrait-il de préciser même de limiter pour le moment un si gigantesque travail.

Les deux autres commissions sont plus récentes.

Une d'elles se consacrera à la musique de luth : fixer l'état présent des recherches, en groupant ceux d'entre nous qui s'y livrent ou s'y destinent ; établir une bibliographie de ce qui existe en tablature et imprimés ; publier des études et rééditer des textes théoriques ou pratiques ; provoquer un mouvement en faveur de cette littérature trop négligée, préparer enfin les travaux d'une section de luth au congrès prochain de la S. I. M.

Cette commission se compose de MM. Chilesotti à Bassano, Arnold Dolmetsch à Boston, Miss Janet Dodge à Londres, Opienski à Varsovie, Dr. Koczirz à Vienne, à Paris MM. Alix, Bouvet, Michel Brenet, Ecorcheville, Quittard et Wagner.

Enfin une commission vient d'être créée à Vienne pour la publication des musiciens théoriques du moyen âge, d'un *Corpus musicoem scriptorum medii aevi*. Ce sera une réédition, mais vraisemblablement augmentée de beaucoup de parties inédites, et faite sur des textes revisés, soigneusement établis, des grands recueils de Gerbert et de Coussemaker. Cette commission se compose pour la France de MM. Aubry, Léopold Delisle, Expert et Gastoué. La commission, dite commission du *Corpus* a décidé, fort sagement, qu'avant d'entreprendre la revision des textes, il y avait lieu de commencer d'abord par une bibliographie complète du sujet, c'est-à-dire par un inventaire dressé dans chaque pays des manuscrits et des imprimés dispersés çà et là dans les bibliothèques, les collections, les couvents et les églises. Les délégués Français devront, en outre pousser leurs recherches dans la péninsule Espagnole.

A la lecture de ces listes vous avez pu remarquer que dans chacune de ces commissions la France est largement représentée, que de vaillants collègues, comme Ecorcheville, La Laurencie, Tiersot et bien d'autres encore, travailleurs acharnés et dévoués, n'ont pas hésité à donner leur acceptation, malgré la lourde tâche qui leur était offerte. Nous les en remercions très vivement. Vous avez pu remarquer aussi que sur la liste de la Commission du *Corpus* figure le nom d'un maître vénéré, d'un érudit éminent, M. Léopold Delisle ; c'est avec une respectueuse fierté que je m'incline devant une adhésion qui nous honore, qui est une grande

preuve d'estime pour nos travaux et pour nos projets. Et de cet intérêt qui se manifeste à notre égard de partout et de si haut, ne pouvons-nous pas conclure, mes chers collègues, que la musicologie, telle que nous la comprenons, appuyée sur une base solide et sur des méthodes rigoureuses, conquerra, à l'exemple des autres sciences, sa place dans la science officielle, participera, comme ces dernières, aux encouragements, aux subventions ? Soyons plus ambitieux encore : souhaitons-lui de faire des progrès très rapides, d'avoir à l'Institut sa chaise réservée, et puis — pourquoi pas ? — son fauteuil.

ELIE POIRÉE.





G. ROSSINI, N. PAGANINI ET LA CANTATRICE S. PASTA

Englemann, éditeur, Londres, 1832

NICOLO PAGANINI

SA VIE, SES ŒUVRES, SON INFLUENCE SUR L'ART DU VIOLON ET SUR LA MUSIQUE

LETTRE-PRÉFACE DE JOSEPH JOACHIM

Monsieur,

Vous m'écrivez qu'il vous serait agréable de savoir mon opinion sur l'influence de Paganini sur la technique du violon. Cette influence est double : d'un côté, elle a été un bienfait extraordinaire, car c'est le mérite immortel de Paganini d'avoir augmenté infiniment les ressources de l'instrument, tant par le perfectionnement de la main gauche, que par des coups d'archets nouveaux.

C'est ainsi qu'il a produit les éblouissants effets de son invention, et exercé une impression magique sur ses contemporains.

Cette impression n'aurait pas été si extraordinaire, si Paganini n'avait pas été en même temps une individualité de vrai génie et essentiellement musicale, dont beaucoup de ses compositions, mais surtout les 24

caprices font preuve. Ceux-ci sont en effet remplis d'originalité, et démontrent une grande maîtrise de la technique de la composition. L'autre influence a été, sans qu'il y ait de sa faute, d'un effet funeste, par la raison qu'une quantité de jeunes artistes ambitieux ont cru, fascinés et séduits par les succès inouïs de Paganini, pouvoir arriver à une pareille célébrité en n'imitant que son éblouissante exécution technique. Ils s'appliquèrent, avant même d'avoir fondé une base saine et sérieuse pour les qualités indispensables d'un beau jeu, à exécuter des tours de force purement techniques avec une volubilité artificielle, et négligèrent la justesse et la beauté du son et de l'intonation, en portant atteinte au grand style en général. Ils désapprirent de porter leur attention sur les choses principales et essentielles, et les suites funestes s'en font ressentir encore de nos jours, chez une grande quantité de violonistes.

Ce qui, chez Paganini, n'était qu'un moyen pour atteindre son but, devint chez eux la chose principale, et par cela même, une grimace et caricature.

On ne doit pas rendre Paganini responsable pour ceci, car lui, faisait preuve de sa grandeur d'artiste, en jouant la plus simple romance. Félix Mendelssohn-Bartholdy m'a raconté, quand j'étais jeune, et que je l'interrogeais sur Paganini, qu'il l'avait ému le plus profondément par l'interprétation des simples mélodies.

Un noble émule de Paganini, était Heinrich Wilhelm Ernst, qui, bien qu'il n'ait pas atteint son modèle, quant à l'infaillibilité, a pourtant su mettre les grandes inventions et acquisitions techniques de Paganini au profit de la forme musicale, et du jeu de violon.

Ceci représenterait à peu près, ce que je saurais dire sur Paganini.

JOSEPH JOACHIM.



VIE DE PAGANINI

Nicolo Paganini, le violoniste le plus extraordinairement doué de tous les temps, naquit à Gênes, le 18 février 1784.

Son père, Antoine Paganini, facteur du port de Gênes, aimait passionément la musique et jouait de la mandoline. Il découvrit les heureuses dispositions de son fils, et résolut de les développer par l'étude : d'une sévérité excessive, il fut très dur pour lui ; à six ans, Paganini jouait du violon, mais le surmenage eut une influence déplorable sur sa santé, qui fut par la suite toujours chancelante.

Après deux ans d'études, les leçons de son père devinrent insuffisantes, et ce fut Servetto, musicien du théâtre de Gênes, qui fut chargé de l'éducation musicale du jeune prodige.

Très peu de temps après ses débuts, l'élève en savait plus que le maître, aussi son père le confia-t-il aux soins de Giacomo Costa, chef d'orchestre et premier violon des églises principales de Gênes, avec lequel il fit de rapides progrès.

A l'âge de neuf ans, le jeune artiste se fit entendre pour la première fois au Grand Théâtre de sa ville natale, à un concert que donnait Marchesi, et la cantatrice Albertinatti. Ces deux derniers artistes prêtèrent ensuite leur concours dans un concert donné au bénéfice de Paganini qui exécuta des variations de sa façon sur la Carmagnole, et provoqua les applaudissements frénétiques du public enthousiasmé.

Après ces succès, son père, qui fit montre en la circonstance de beaucoup de sagesse conduisit Nicolo à Parme, où vivait alors Alexandre Rolla, aussi grand virtuose que compositeur et chef d'orchestre.

Paganini racontait ainsi sa première entrevue avec le maître :
« En arrivant chez Rolla, nous le trouvâmes malade et alité. Sa
« femme nous conduisit dans une pièce voisine de sa chambre,
« afin d'avoir le temps nécessaire pour se concerter avec son
« mari, qui paraissait peu disposé à nous recevoir. Ayant aperçu
« sur la table de la chambre où nous étions, un violon et le
« dernier concerto de Rolla, je m'emparai de l'instrument et
« jouai le morceau à première vue. Etonné de ce qu'il enten-
« dait, le compositeur s'informa du nom du virtuose qu'il venait
« d'entendre. Lorsqu'il apprit que ce virtuose n'était qu'un jeune
« garçon, il n'en voulut rien croire, jusqu'à ce qu'il s'en fût
« assuré par lui-même. Il me déclara alors qu'il ne pouvait rien
« m'apprendre et me conseilla d'aller demander à Paër des
« leçons de compositions. »

Il est prouvé cependant que Paganini fut l'élève de Rolla pendant plusieurs mois et on ne sait pourquoi il s'en défendit toujours...

Pendant six mois, le précoce virtuose reçut trois leçons de contrepoint par semaine, sous la direction de Ghiretti. D'un esprit déjà combatif, Paganini s'occupait dès ce moment, de la recherche de nouveaux effets sur son instrument, et des discussions, souvent orageuses, éclataient entre Rolla et lui à ce sujet.

Ce fut à son retour de Gênes qu'il écrivit ses premières compositions. Sa musique était si compliquée, au point de vue du violon, qu'il devait la travailler lui-même énormément avant

de la produire. Il faisait à cette époque, de dix à douze heures de travail par jour, et finissait souvent sa journée par des évanouissements qui donnaient de vives inquiétudes à son entourage. C'est à son courage, et à une persévérance incessante, qu'il parvint à devenir maître absolu de son instrument, et à se jouer des difficultés les plus insurmontables.

Il commença ses tournées à Parme, en 1797, et fit avec son père, un voyage dans les principales villes de la Lombardie. C'est au retour de cette première et triomphale tournée qu'il sentit le besoin de se débarrasser du joug de son père, qui malgré sa célébrité continuait à le traiter de façon brutale.

La Saint-Martin donnait lieu chaque année à une solennité musicale, à laquelle se rendaient de nombreux étangers. Paganini supplia son père de le laisser assister à cette fête en compagnie de son frère ; un refus formel lui fut d'abord opposé, mais l'insistance du fils et les prières de la mère, finirent par arracher le consentement tant désiré. Devenu libre, le jeune artiste se mit en route, avec des rêves de succès et de bonheur. Lucques lui fit un accueil enthousiaste, Pise et d'autres villes lui furent tout aussi favorables. Ceci se passait en 1799, et Paganini venait d'atteindre sa quinzième année.

Son éducation ayant été complètement négligée, il profita de sa liberté, avec toute la naïveté de ses quinze ans. Savourant avec délices son indépendance nouvelle, il se laissa entraîner au jeu... Depuis ce moment, il lui arriva fréquemment de perdre en une soirée, le fruit de plusieurs concerts...

Lors d'un voyage que Paganini fit à Livourne, il dut avoir recours à la bonne volonté d'un négociant français établi là-bas, M. Livron, grand amateur de musique, qui s'empressa de lui prêter un excellent Guarnerius.

Après le concert, Paganini le reporta à son propriétaire, mais celui-ci s'écria : « Je me garderai bien de toucher un violon sur lequel vous avez joué... c'est à vous que mon violon appartient dès à présent... »

C'est ce même instrument qui servit à Paganini pendant le reste de son existence, et sur lequel il joua dans tous ses concerts.

Il est à croire que le jeune virtuose avait une prescience de sa future célébrité, car rien ne semblait l'effrayer en tant que difficultés violonistiques.

Pasini, peintre distingué, et excellent amateur de musique,

ne pouvait croire à la facilité surprenante avec laquelle Paganini, se jouait des plus grandes difficultés à première vue. Il lui présenta un concerto manuscrit très compliqué, et lui mettant en mains un superbe Stradivari, il lui dit : « Cet instrument est à vous, si vous pouvez jouer cela en maître à première vue....»

— « S'il en est ainsi, vous pouvez lui faire vos adieux », répondit Paganini, dont la prodigieuse exécution plongea Pasini dans une admiration extatique...

La vie de Paganini à cette époque (1801), fut tissée d'aventures de tous genres : c'était un passionné et son imagination donnait libre cours aux émotions intenses de l'art, de l'amour et du jeu... Sa frêle constitution l'avertissait sans cesse de ménager ses forces, mais seulement le dernier degré d'épuisement l'obligeait à se reposer.

Des ressources inattendues lui arrivaient parfois dans ses moments de dénûment : se trouvant à Livourne, il y rencontra un riche amateur suédois dont l'instrument était le basson, et qui se plaignait de ne pas trouver de musique assez difficile pour son talent, Paganini le servit à souhait, en lui exécutant des variations à peu près inexécutables, et pour lesquelles il reçut une forte somme d'argent.

Une telle existence aurait pu avoir des suites funestes pour le grand artiste, heureusement, l'aventure suivante, contée par Paganini, en décida autrement : « Je n'oublierai jamais, dit-il, que je me suis trouvé un jour dans une situation qui devait décider de toute ma carrière... Le prince de *** avait depuis longtemps le désir de devenir possesseur de mon excellent violon, le seul que je possédasse alors, et que j'ai encore aujourd'hui. Un jour, il me fit prier de vouloir lui en fixer le prix ; mais comme je ne voulais pas me séparer de mon instrument, je déclarai que je ne le céderais que pour deux cent cinquante napoléons d'or. Peu de temps après, le prince me dit que j'avais vraisemblablement plaisanté en demandant un prix si élevé de mon violon, mais qu'il était disposé à me le payer 2.000 francs. Précisément, ce jour-là, je me trouvais en grand embarras d'argent, par suite d'une assez forte perte que j'avais faite au jeu, et j'étais presque résolu à céder mon violon pour la somme qui m'était offerte, quand un ami vint m'inviter à une partie pour la soirée. Tous mes capitaux consistaient alors en 30 francs, et déjà, je m'étais dépouillé de tous mes bijoux: montres, bagues,

épingles, etc. Je pris aussitôt la résolution de hasarder cette dernière ressource, et, si la fortune m'était contraire, de vendre le violon pour la somme offerte, et de partir pour Pétersbourg, sans instrument et sans effets, dans le but de rétablir mes affaires. Déjà, mes 30 francs étaient réduits à 3, et je me voyais en route pour la grande cité, quand la fortune, changeant en un clin d'œil, me fit conserver mon violon, et me remit sur pieds...

Depuis ce jour, je me suis retiré du jeu, auquel j'avais sacrifié ma jeunesse, et, convaincu qu'un joueur est partout méprisé, je renonçai pour jamais à ma funeste passion. »

Paganini revint à cette époque, sur le théâtre de ses premiers triomphes, c'est-à-dire à Lucques. Son succès fut tel, à une fête nocturne donnée dans l'église d'un couvent, que les moines durent sortir de leurs stalles, pour réprimer les applaudissements qui retentirent à la fin du concerto qu'il venait d'exécuter. Il avait alors vingt et un ans.

La principauté de Lucques et de Piombino venait d'être créée par Napoléon, en faveur de sa sœur, la princesse Elisa, femme du prince Bacciochi. La grande renommée de Paganini étant arrivée jusqu'à la princesse, elle lui fit offrir la place de virtuose de sa musique particulière, et de chef d'orchestre de l'Opéra.

Quoique très indépendant de caractère et bien que la situation fût d'un intérêt médiocre, la position lui plut, et il accepta. La princesse le nomma Capitaine dans sa gendarmerie Royale, et il se présenta dès lors sous un brillant uniforme, à toutes les réceptions de la Cour. Il composa, pendant son séjour à Lucques, une sonate pour la chanterelle et la corde *sol*.

Alors qu'il était à cette cour, Paganini raconte l'anecdote suivante :

« A Lucques, je dirigeais l'orchestre, lorsque la famille
« régnante assistait à l'Opéra. Souvent aussi, j'étais appelé au
« cercle de la cour, et chaque quinzaine, j'y organisais des con-
« certs. La princesse Elisa se retirait toujours avant la fin, parce
« que les sons harmoniques de mon instrument irritaient ses
« nerfs. Une dame fort aimable, que j'aimais depuis longtemps
« sans le lui dire, se montrait au contraire fort assidue à ces
« réunions, je crus entrevoir qu'un secret penchant l'attirait
« vers moi. Insensiblement, notre passion mutuelle aug-
« menta, mais des motifs importants nous commandaient

« la prudence et le mystère : notre amour n'en devint que « plus vif.

« Un jour, je promis à cette dame, pour le prochain concert, « une galanterie musicale qui ferait allusion à nos amours, « et je fis annoncer à la Cour une nouveauté sous le titre de « Scène Amoureuse. La curiosité fut vivement excitée ; Mais « l'étonnement de l'assemblée fut extrême, lorsqu'on me vit « entrer dans la salle, avec un violon qui n'avait que deux cordes. « Je n'y avais laissé que le *sol* et la chanterelle ; celle-ci devait « exprimer les sentiments d'une jeune fille, l'autre, faire entendre « le langage passionné d'un amant. J'établis ainsi une sorte de « dialogue où les accents les plus tendres succédaient aux « emportements de la jalousie. C'étaient des mélodies tantôt « insinuantes, tantôt plaintives, des accents de fureur ou de « bonheur. Venait ensuite la réconciliation des amants qui « exécutaient un pas de deux, que terminait une coda endia- « blée...

« Ce morceau eut un succès considérable, et la dame de mes « pensées laissa tomber sur moi des regards enivrants. La prin- « cesse Elisa, après m'avoir comblé d'éloges, me dit gracieuse- « ment : « Vous venez de faire l'impossibible, une seule corde « ne suffirait-elle pas à votre talent ?... » J'en fis l'essai et il « me réussit : je composai pour la quatrième corde ma sonate « militaire intitulée Napoléon, que j'exécutai le 25 août « devant une Cour nombreuse et brillante. Le succès dépassa « mon attente. Ma prédilection pour la corde *sol* date de cette « époque. On ne se lassait pas d'entendre ce que j'écrivais pour « cette corde, et chaque jour, j'y acquérais plus d'adresse ; c'est « ainsi que, par degrés, je suis arrivé à cette habileté qui ne « doit plus vous étonner. »

Dans l'été 1808, Paganini obtint un congé pour voyager et s'éloigna de Lucques oû il ne devait plus retourner. La sœur de Napoléon, devenue grande-duchesse de Toscane, alla se fixer à Florence avec toute sa Cour, où le grand violoniste conserva sa position. L'artiste se rendit à Livourne, mais ne trouva point l'enthousiasme de naguère. Son immense talent eut bientôt triomphé de la froideur du public.

Lui-même raconte ses tribulations :

« Un clou, dit-il, m'était entré dans le talon ; j'arrivai sur

MAISON NATALE DE PAGANINI A GÊNES
DANS LE « PASSO DI GATTA MORA »

La plaque apposée sur cette maison porte:

ALLA VENTURA SORTITA UMILE LUOGO
IN QUESTA CASA
IL GIORNO XXVII DI OTTOBRE DELL'ANNO
MDCCLXXXII
NACQUE
A ONORE DI GENOVA A DELIZIA DEL MONDO
NICOLÒ PAGANINI
NELLA DIVINA ARTE DEI SUONI INSUPERATO MAESTRO



LA CÉLÈBRE STATUETTE CARICATURALE DE DANTAN

« la scène en boitant, et le public se mit à rire. Au moment « où je commençais, les bougies de mon pupitre tombèrent... « autres éclats de rire... Enfin, dès mes premières mesures du « solo, ma chanterelle se rompit, ce qui mit le comble à l'hilarité ; « mais je jouais le morceau sur trois cordes, et les rires se changè- « rent en exclamations... »

Paganini cassait souvent sa chanterelle, et il fut accusé de s'en faire un moyen de succès.

Conestabile donne les détails suivants sur la vie de Paganini à partir de cette époque :

« De Livourne, il alla à Turin où se trouvaient alors la prin- « cesse Pauline Borghese, sœur de Napoléon, le prince, son « époux,et leur suite. Blangini était alors directeur de la musique « de la princesse, et entendit l'illustre violoniste dans plusieurs « concerts ; son admiration pour le grand homme était sans « bornes... »

Ce fut à Turin que Paganini ressentit les premières atteintes de la maladie d'entrailles qui, dans la suite, rendit sa santé si débile, et l'obligea souvent à de longs repos. Il fut rappelé par son service à la Cour (de Florence), au mois d'octobre 1809, pour les concerts qu'on devait y donner à l'occasion de la paix entre la France et l'Autriche. C'est vers cette époque que fut exécuté par Bartolini, le buste de Paganini.

Il passa les années 1811-1812 à Florence, et il lui arriva au commencement de 1813 une aventure qui lui fit quitter définitivement le service de la princesse : dans une soirée solennelle de la Cour, où se donnait un concert suivi de bal, Paganini, qui dirigeait ce concert et devait s'y faire entendre, parut à l'orchestre revêtu de son uniforme de capitaine de la gendarmerie royale. A peine la princesse l'eut-elle aperçu, qu'elle lui fit dire d'aller se dépouiller immédiatement de cet uniforme, et de se présenter en habit noir. Il répondit que son brevet lui permettait de porter l'uniforme sans exception, et il prétendait ne pas s'en dessaisir... Nouvel ordre de changer de costume pendant le concert... nouveau refus de sa part... Enfin, voulant prouver qu'il ne prenait nul souci de ce qu'on pouvait penser de sa résistance, contre l'insulte qui lui était faite, il se mit à se promener dans la salle lorsque le bal fut commencé... Cependant, il ne se dissimulait pas que, bien que le droit et la raison fussent pour lui dans la circonstance, sa lutte avec le gouvernement

absolu de cette époque était pleine de dangers pour lui. Il crut prudent de ne pas attendre les ordres qui lui seraient donnés... et dans la nuit même, s'éloigna rapidement, se dirigeant vers la Lombardie. La grande-duchesse lui fit les offres les plus séduisantes pour le ramener à sa Cour, mais heureux d'avoir retrouvé sa liberté, il ne consentit jamais, depuis lors, à se fixer dans les positions qui lui furent offertes...

Paganini passa plusieurs mois à Milan, retenu par une nouvelle atteinte de sa maladie, et ce ne fut que le 9 octobre 1813, qu'il put reparaître en public ; le succès de ses concerts fut prodigieux et l'écho en dépassa la frontière.

Il adorait Milan, et y séjourna longuement à plusieurs reprises. Ses concerts avaient lieu soit au Théâtre Carcano, soit à la Scala ; quelques-uns furent donnés en 1814, au Théâtre Re.

Au mois d'octobre de cette même année, il partit pour Bologne, et y fit la connaissance de Rossini. Ils se lièrent d'une amitié qui devint fervente, par la suite, lorsque Paganini vint à Paris en 1831. Il voyagea exclusivement en Italie, dont il fit trois fois le tour, jusqu'en 1828.

Après avoir passé plus d'une année à Venise (1816), pour rétablir sa santé très compromise, Paganini partit pour Gênes, sa ville natale. Au début de 1817, il retrouva Rossini à Rome, ce dernier terminait à cette époque la *Cenerentola*. Il fit fureur parmi la population romaine et fut l'enfant gâté du grand monde. Le comte de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche, le présenta à M. de Metternich qui l'accabla d'éloges et le pressa de se faire entendre à Vienne. Ce puissant encouragement le décida à visiter les grandes villes de France, d'Allemagne et d'Angleterre.

Malheureusement, sa santé délicate ne lui permit pas d'exécuter son projet vers cette époque et les fréquentes atteintes de son mal le désespéraient au point de lui enlever toute énergie et tout espoir de continuer sa carrière de virtuose. Il ne reprit ses voyages que vers 1819 et se fit entendre dans la haute Italie, en Toscane et ensuite à Naples. Il souhaitait depuis longtemps de se produire à Naples et son premier concert eut lieu au théâtre du Fondo. Paganini trouva les artistes napolitains mal disposés à son égard ; la superstition incroyable qui sévissait à cette époque dans toute cette partie de l'Italie explique tant soit peu cet état d'esprit. En effet,

la majeure partie des artistes napolitains mettaient sur le compte de la sorcellerie les dons prodigieux du grand violoniste.

En 1820, il retourna à Milan et fonda la société de musique classique « *Gli Orfei* ». Paganini avait une admiration sans réserve pour la capitale de la Lombardie et il y prolongea son séjour jusqu'à la fin de l'année. Il partit pour Rome et y rencontra Rossini précisément au moment où celui-ci était dans le plus grand embarras par suite de la soudaine maladie du chef d'orchestre qui devait conduire sa *Matilde di Sabran* au théâtre *Apollo*. Sur la demande de Rossini, le fameux violoniste accepta de diriger la répétition générale et les trois premières représentations ; il s'en acquitta avec maîtrise. En 1821, Paganini retourna à Naples ; le littérateur Kandler qui s'y trouvait écrivit à cette époque la relation des concerts dans lesquels il entendit le grand artiste et le surnomma « l'Hercule du Violon ». De Naples, Paganini partit pour la Sicile et s'y fit entendre ; ses concerts ne réussirent que médiocrement à cause de l'indifférence des Siciliens pour la musique instrumentale. En 1822, il se préoccupa du voyage en Allemagne, mais une grave maladie mit ses jours en danger jusqu'en janvier 1823. A peine rétabli, il donna des concerts à Turin, aussi riches en triomphes qu'en recettes. Il dut ensuite se résoudre à se reposer quelques mois ; ce repos lui rendit des forces suffisantes pour faire une tournée courte, mais combien fatigante ! Il joua six fois à Gênes et six fois à Milan, salué par des acclamations enthousiastes et touchantes à la fois ; le public semblait témoigner autant de joie à la conservation des jours de Paganini qu'à l'audition de son admirable virtuosité. En janvier 1825, Paganini donna deux concerts à Trieste, puis il se rendit à Naples pour la troisième fois ; il partit ensuite pour la Sicile et son succès fut des plus brillants. Le climat de ce délicieux pays lui convint si bien qu'il s'y reposa près d'une année, ne donnant que quelques concerts. Ce long repos lui fut très favorable et il put bientôt donner suite à son projet de se rendre à Vienne. Avant de le réaliser, il se fit entendre à Trieste, à Venise et à Rome où il donna cinq concerts au théâtre Argentina. Le 5 avril 1827, le pape Léon XII lui conféra la décoration de l'Eperon d'or. De Rome, il partit pour Florence où il se trouva arrêté par un mal très grave qui lui survint

à une jambe et qui exigea un long traitement. Il arriva le 16 mars 1828 à Vienne, salué par de nombreux admirateurs qui avaient déjà signalé aux Viennois les dons prodigieux de l'artiste. Le 29 mars, Paganini donna son premier concert et déchaîna un enthousiasme tenant du délire ; les artistes les plus célèbres de la capitale, Saint-Lubin, Böhm, Mayseder, Jansa, Slawich, Strebinger et d'autres déclarèrent n'avoir jamais rien entendu de pareil. Les concerts suivants portèrent au comble l'exaltation du public. Tout fut dans la ville *à la Paganini ;* on publia des pièces de vers, on frappa des médailles, les restaurateurs décorèrent certains mets du nom de Paganini. L'anecdote suivante montre combien le public était fanatisé par ce nom magique : un cocher de fiacre vint un jour demander au maître de bien vouloir lui permettre d'inscrire sur son cabriolet « Droschke von Paganini » (voiture de Paganini). Celui-ci le reçut assez mal et accepta, après s'être souvenu que le bonhomme l'avait conduit la veille dans une promenade aux environs de Vienne. Après un concert donné au profit des pauvres, la Ville de Vienne offrit à Paganini la médaille d'or de San-Salvator et l'Empereur lui conféra le titre de virtuose de sa musique particulière. La même admiration l'accueillit en Allemagne, et nous laissons au célèbre violoniste Louis Spohr le soin de le juger

Lettre du 17 octobre 1816 (1).

Paganini est revenu de Trieste à Venise et à ce qu'il paraît, il renonce momentanément à son voyage à Vienne. Il vint ce matin chez moi et cela me permit de faire la connaissance de cet homme prodigieux, duquel on m'entretenait chaque jour depuis mon arrivée dans ce pays. Aucun instrumentiste n'a fait autant de sensation en Italie que Paganini. Quand on se renseigne sur ce succès énorme, les gens répondent que c'est parce qu'il tire de son violon des sons inconnus avant lui. Les musiciens au contraire, tout en trouvant sa technique extraordinairement développée, lui trouvent peu de son, un goût médiocre dans le phrasé et un archet très court, en fin de compte, ils le considèrent comme un charlatan. Sa réputation immense vient de tours de force abracadabrants, tels que : sons harmoniques, pizzicati, variations sur une seule corde après avoir enlevé les trois autres. Ensuite par l'imitation de choses bizarres telles que le son du basson ou la voix d'une vieille femme. Nous possédions en Allemagne un nommé Scheller qui fit une sensation peu banale avec les mêmes procédés. Comme je n'ai jamais entendu Scheller, j'aimerais

(1) Spohr, Autobiographie.

entendre Paganini avec toutes les ressources de son individualité, étant persuadé qu'il doit posséder de grandes qualités. Le bruit court ici, que son grand talent est le fruit de plusieurs années de labeur acharné passées en prison où il se trouvait pour avoir assassiné sa femme. Comme il a reçu une éducation déplorable, il ne sait ni lire ni écrire ».

En 1830, Spohr écrit encore :

« Paganini vient de donner deux concerts au théâtre de Cassel ; j'ai suivi ces concerts avec un intérêt énorme. Sa main gauche et surtout sa justesse impeccable me semblèrent dignes d'admiration. Dans ses compositions et dans son style, je trouvais un mélange étrange de génialité manifeste et de choses enfantines et sans goût, par lesquelles on se sentait tour à tour attiré ou éloigné, causes pour lesquelles l'impression générale ne fut pas satisfaisante pour moi. Comme sa présence coïncidait avec la Pentecôte, je le pris avec moi le 2e jour de fête et l'invitai à déjeuner à Wilhelmshöhe. Il se montra très gai, voire pétulant pendant le repas ».

Cette dernière remarque est importante; car Paganini passait pour un homme désagréable au possible ; il faut croire que son misérable état de santé était la cause principale de sa mauvaise humeur. Maintenant, Guhr va nous analyser le jeu de Paganini, avec un art et une justesse admirables :

«Quand on entend Paganini, quand on le compare aux autres maîtres, on est forcé de convenir qu'il a brisé toutes les entraves forgées jusqu'à présent par l'habitude, qu'il s'est frayé un chemin qui lui est propre et qui le sépare de la manière la plus absolue des autres maîtres du violon. Aussi, quand on l'entend pour la première fois, une foule d'effets neufs, inattendus, excitent la surprise, l'admiration et le ravissement. On s'étonne de la puissance diabolique qu'il déploie sur son instrument ; on admire le mécanisme de son jeu, auquel rien ne résiste, l'espace sans bornes qu'il ouvre à l'imagination capricieuse, le souffle divin de la voix humaine qu'il sait communiquer au violon, et avec lequel il pénètre au fond de l'âme. En un mot, il produit des effets qu'on était encore loin de soupçonner ; de sorte que la langue manque de mots pour les exprimer. Ayant eu pendant un long espace de temps, le bonheur d'entendre souvent ce grand maître et de causer avec lui sur sa manière de jouer, je me suis aperçu qu'il cherchait soigneusement à cacher tout ce qui a rapport au secret de son art, si je puis m'exprimer ainsi ; dès lors, je me suis appliqué à l'observer attentivement, à rechercher scrupuleusement ce qui distingue son jeu de celui des autres maîtres et à l'imiter ensuite sur mon instrument ; quoique je n'y aie d'abord réussi qu'incomplètement, j'ai fini par y trouver de jour en jour plus de facilité.....»

Voici quelques observations de Guhr sur la manière de jouer de Paganini :

1. — Paganini employait des cordes faibles.

2. — Les cordes sifflaient souvent par les temps humides.

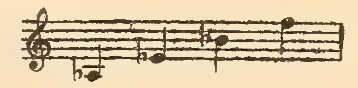
3. — Etant données les différentes tonalités dans lesquelles il accordait son violon, il employait des cordes *sol* de différents calibres. Avant de faire filer ses cordes, il avait la précaution de les monter sur un violon accordé dans le ton auquel elles étaient destinées, soit *sol*, *la* ♭ ou *si* ♭. Dans ce dernier cas, la corde était plus faible et le fil plus fin.

4. — Paganini se servait d'un chevalet très bas et un peu moins convexe que celui des autres violonistes, cela lui donnait de la facilité dans les positions supérieures et lui permettait de toucher trois cordes à la fois.

5. — Le bras gauche de Paganini était fortement appliqué contre le corps ; le bras droit de même, le poignet seul étant d'une extrême mobilité.

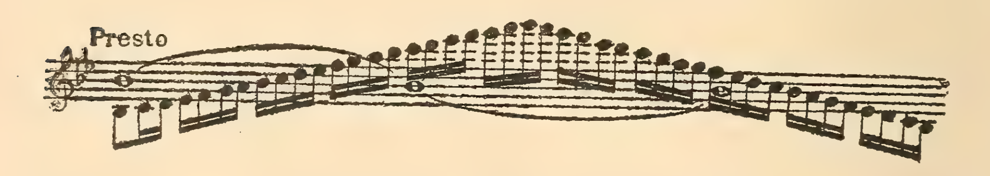
6. — L'attitude du grand artiste n'était pas gênée, quoique moins noble que celle de Baillot, de Rode ou de Spohr. Le centre de gravité de son corps était déjeté à gauche et son épaule gauche se portait très en avant.

7. — Paganini accordait son violon en *mi* ♭ :



8. — Il accordait son instrument imperceptiblement.

9. — Les passages qui, au premier coup d'œil, paraissaient inexplicables ou même impossibles, comme celui-ci :



s'expliquent par la manière d'accorder l'instrument :



10. — L'émission simultanée des quatre *la* ♭ est également expliquée par l'accord :



11. — Le son de Paganini était superbe. Dans l'adagio, les sons s'exhalaient de son instrument, comme les soupirs de la douleur la plus profonde s'échappent d'un cœur déchiré ; puis ils acquièrent une telle force, qu'on tremble qu'ils ne dépassent la limite du beau, ce qui pourtant n'arriva jamais ».

De Vienne, Paganini gagne Prague ; cette dernière ville lui fit un accueil plutôt froid, mais Berlin le reçut triomphalement. Après trois années de voyages et de succès en Autriche, en Saxe, en Prusse, en Bavière, dans les provinces Rhénanes, en Russie et en Pologne, le grand violoniste arriva à Paris et donna son premier concert à l'Opéra, le 9 mars 1831. (Le Dr Sirus-Pirondi nous donne par ailleurs ses impressions sur ce concert.)

Paganini donna 11 concerts à l'Opéra et récolta un bénéfice net de 124.448 fr. 27 centimes. L'ensemble des concerts produisit un total de 165.751 francs. C'est un chiffre fantastique pour l'époque. Le même délire qui s'était emparé du public viennois, s'empara du public parisien. Bientôt, les magasins furent remplis de lithographies représentant Paganini jouant du violon dans son cachot. Un nombreux public se pressait devant les devantures où étaient exposées ces mêmes lithographies et chacun racontait son histoire. Un jour que Paganini se promenait sur le boulevard, il fut intrigué par un rassemblement et se mêla aux badauds qui discutaient devant le portrait du maître. Il en fut vivement affecté et pria F.-J. Fétis (1) de rédiger la lettre suivante, qu'il envoya à la presse Européenne.

(1) Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles.

Monsieur,

« Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure et par le grand nombre de portraits de Paganini,ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est pas seulement à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre ; car, me promenant hier sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant *Paganini en prison*. Bon ! me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, *les badauds*, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi ; anecdotes où ils pourraient puiser des sujets de facéties semblables à celles dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, Monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre *Revue Musicale*. (1)

« Ces Messieurs m'ont représenté en prison ; mais il ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse ellemême ; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'ai mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard ; les autres, que j'aie voulu jouir de ses souffrances par le poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie ; les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué en entrant dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta : « L'habileté de Paganini « n'a rien qui doive surprendre ; il la doit au séjour de huit années qu'il « a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité.

(1) Cette lettre fut reproduite dans quantité de journaux.

« Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné « lâchement un de mes amis, qui était son rival ».

Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi : Jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire ! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri ; il avait entendu dire..... on lui avait affirmé..... il avait cru..... mais il était possible qu'on l'eût trompé..... Voilà, Monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parce que les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté aussi bien que sous les verrous. A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre *Le Streghe* (*les sorcières*) et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu : car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine ; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, Monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait, aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que, depuis l'âge de 14 ans, je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public ; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la Cour de Lucques ; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du public, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'Ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais à faire taire la calomnie pour un instant ; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici.

« Que faire à cela, Monsieur ? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir,avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. Un violoniste nommé Duranowski, qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux la nuit pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le cœur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les

lieux et s'empara de Duranowski et de son complice au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt ans de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit, au bout de deux ans, la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous ? C'est sur ce fond qu'on a brodé mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en *i*, ce fut Paganini : l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir : c'est, qu'après ma mort, la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre.

PAGANINI.

Paganini arriva à Londres en mai 1831 et chargea un nommé Laporte de ses intérêts. Il annonça un concert au King's Théâtre pour le 21 mai et provoqua un « tollé » considérable par l'annonce du prix des places :

Pit Tier	8	Guinées	(210 fr.)
Grand Tier	10	—	(262 fr. 50)
One Pair	9	—	(227 fr. 25)
Two Pair	6	—	(153 fr. 50)
Three Pair	4	—	(105 fr.)
Stalls	2	—	(52 fr. 50)
Orchestre	1' 1/2	—	(39 fr.)

La place la moins coûteuse était de 12 fr. 50. Les journaux furent scandalisés et crièrent très haut leur indignation, allant jusqu'à traiter Paganini et son « manager » d'exploiteurs. Le concert ne put avoir lieu à cause de l'indisposition de Paganini ; une lettre de Paganini à Laporte parut dans tous les journaux à ce sujet :

Vendredi 29 *mai* 1831.

Monsieur,

Me sentant très souffrant, je vous prie d'informer respectueusement que le concert annoncé pour demain n'aura pas lieu.

Votre serviteur,

A M. Laporte. NICOLO PAGANINI.

Autant Paganini était bienveillant, autant il était exigeant lorsque de grandes personnalités le demandaient ; c'est ainsi

que le Roi Guillaume IV ayant fait demander ses conditions pour une audition à la Cour, il lui répondit que son cachet serait de 100 livres sterling. Le messager lui offrit la moitié de la somme et Paganini lui répondit sur un ton hautain : « Les conditions « que j'ai indiquées ne peuvent être changées ; toutefois, Sa « Majesté peut m'entendre à un de nos concerts, dans les con- « ditions beaucoup plus acceptables. »

Paganini annonça un autre concert pour le 3 juin, mais le public était indisposé par le scandale que le prix élevé des places annoncé pour le concert du *King's Théâtre* avait causé ; Paganini écrivit une lettre à la presse ainsi conçue :

L'époque si rapprochée de mon concert du *King's Theatre* ne me permit pas d'en assumer l'organisation. Dans toutes les villes dans lesquelles je me fis entendre, les places furent toujours doublées. On me dit d'autre part que le prix des places est plus élevé ici qu'ailleurs, voilà pourquoi mon organisateur augmente le prix des places dans des proportions presque ridicules. Aussi, je me soumets aux habitudes de la Métropole anglaise et espère gagner l'estime du public, dont la protection sera ma plus haute récompense.

Signé : NICOLO PAGANINI.

Le concert du 3 juin provoqua un enthousiasme indescriptible et William Ayrton, un critique pondéré et très sérieux, dit lui :

C'est merveilleux, et on a peine à croire qu'un pareil talent puisse exister. Il n'y a pas d'exemple d'un instrumentiste ayant poussé si loin la perfection et ayant découvert un monde d'inventions et de procédés qui, comme ceux de Paganini, transforment le violon.

Le public de ce premier concert se composait surtout de musiciens ; Paganini était accompagné par l'orchestre Philharmonique, le meilleur de l'Europe à cette époque.

L'orchestre exécuta la 2e *Symphonie* de Beethoven ; nous verrons plus tard quelle fervente admiration Paganini professa pour Beethoven. Lablache prêtait son concours au maître et ce fut un régal pour le public. La recette fut de 700 livres. Les musiciens de l'orchestre étaient abasourdis. *Mori* voulut brûler son violon, Lindley hurla que ce n'était plus un homme, mais le diable en personne. Une chose qui surprit le public, fut que Paganini exécutait tout de mémoire, et les journaux trouvaient

que cela lui donnait l'air d'improviser. Le public se rua à son second concert et la recette fut de 1200 livres sterling.

Concerts sur concerts se suivirent et ne cessèrent que vers la fin de juillet. Ensuite Paganini se rendit à Cheltenham. Ici se place une aventure qui prouve que Paganini n'était pas facile en affaires. Au premier concert, la salle étant trop peu garnie à son gré, il refusa de jouer. Le « manager » fit l'annonce au public et proposa de rendre l'argent; le public ne voulut rien entendre et tous les spectateurs se rendirent à l'hôtel où était descendu Paganini et le sommèrent de remplir ses engagements. Paganini se rendit au théâtre et joua plusieurs morceaux. Ensuite, il prit la diligence pour Londres. On apprit plus tard, qu'il avait accepté de jouer pour les deux tiers de la recette, mais ayant vu le public si peu nombreux, il exigeait deux cents guinées d'avance.

Dublin reçut la visite du grand artiste, qui joua le 30 août et le 3 septembre 1831. Il était engagé pour trois concerts et reçut comme cachet 500 guinées.

Le jour du premier concert, le théâtre était bondé et la chaleur suffocante, et quand Sir George Smart accompagna Paganini jusqu'au milieu de la scène, ils furent reçus par une formidable acclamation. Avant de commencer, Paganini prenait ses aises, c'est-à-dire qu'il s'accordait tranquillement, essayait la tension de l'archet et promenait ses doigts sur les cordes. Cela ne fit pas l'affaire du public des galeries supérieures qui se mit à manifester en criant : « Eh bien ! nous sommes prêts ». Paganini furieux frappa du pied et se tournant vers Sir George Smart il lui dit : « Qu'est-ce que c'est ? » Cette exclamation produisit un brouhaha indescriptible et Paganini quitta le scène ; il fallut le persuader de revenir sur sa décision ; enfin on réussit, il émerveilla la salle par son jeu et fit le même effet que partout ailleurs. Il exécuta à ce concert le concerto avec le Rondo de la Clochette; un bonhomme surexcité lui cria « maintenant, signor « Paganini, buvez un verre de Whisky et jouez de nouveau ». Il continua sa tournée à travers toutes les provinces et l'Écosse.

En décembre 1831, il arriva à Bristol pour s'y faire entendre. L'affiche suivante fut apposée quelques jours avant son arrivée :

« Citoyens, c'est avec un sentiment de profond dégoût que j'annonce les prochains concerts du Signor Paganini dans cette ville : pourquoi ces auditions à cette époque de misères et de détresses ? Des quêtes sont faites partout en vue de venir en aide aux malheureux ; pour quelle

raison ce violoneux étranger vient-il ? il vient drainer les ressources et l'argent destiné aux misérables. Ne vous laissez pas induire en erreur par les « monstres musicaux » de l'étranger, qui exploitent la naïveté de John Bull.

10 décembre 1831. PHILADELPHUS.

En janvier 1832 les concerts de Paganini à Leeds furent si bien organisés qu'une importante donation fut faite aux pauvres de la ville. La présence à Birmingham du grand artiste causa une telle sensation qu'un afflux énorme d'étrangers se produisit ; la plupart des gens ne pouvaient même arriver à se loger. On fit des chansons en son honneur qui devinrent rapidement populaires.

A Brighton, un placard fut apposé protestant contre le prix élevé des places et faillit amener une émeute. Un musicien distingué de Brighton, M. William Gutteridge, demanda la protection des autorités de la ville, mais heureusement, tout se borna à des protestations. Ses gains se montèrent à plus de 20.000 livres sterling (500.000 francs). En mars 1832, il quitta Londres et se rendit à Paris. Il y donna un concert au profit des pauvres le 18 mars. Il ne fit qu'un séjour très court à Paris. Il continua ses voyages après un repos de plusieurs mois à la campagne. Le dernier voyage de Paganini en Angleterre eut une fin romantique. Il se sépara de Signora Bianca et devint amoureux d'une jeune fille anglaise. Nous trouvons à la bibliothèque de Boulogne la relation du prétendu enlèvement dont Paganini se serait rendu coupable.



EXTRAIT DE L'ANNOTATEUR DU 26 JUIN 1834 BOULOGNE-SUR-MER.

Voici une anectode locale, dont l'authencité nous est *officiellement* garantie et dont la presse anglaise, si amoureuse de ces scandales privés, va sans doute beaucoup s'occuper.

Le célèbre Paganini, que nous aimons tant à louer comme artiste, mais dont le caractère d'homme a été si souvent compromis, avait conclu à Londres avec M. W....., un marché fort avantageux, qui lui permettait de s'abandonner librement à ses goûts d'artiste, sans se préoccuper de ses intérêts pécuniaires.

Par ce contrat aléatoire, M. Watson dut payer au virtuose une somme convenue par soirée, quel que fût le nombre des spectateurs ; en revanche, tous les produits lui furent abandonnés. Paganini ayant ainsi abdiqué tout droit d'administration de ses concerts, et s'étant, pécuniairement parlant, mis en tutelle, il se pourrait bien que tous les actes sordides si durement reprochés à l'artiste, ne fussent que le fait des entrepreneurs. (Nous sommes trop amis du talent, pour ne pas faire remarquer tout ce qui pourrait, même indirectement, l'absoudre de toute vilenie). Quoiqu'il en soit, M. Watson se ruina au marché qu'il avait fait, mais ses relations avec Paganini devaient lui être plus funestes encore. Celui-ci, abusant de sa position dans la famille de son *exploiteur*, engagea sa fille, âgée de seize ans, à le suivre secrètement sur le continent. Le génie a des charmes bien puissants sur une tête de seize ans !... La fuite de la jeune personne une fois décidée, Paganini vint l'attendre dans notre ville. Quelques heures après son départ, sa complice s'esquiva de la maison paternelle. Heureusement, M. Watson fut averti de ce qui se passait. Il accourut ici, et instruisit les autorités françaises et le représentant de sa nation du malheur dont il était victime, et de l'abus de confiance dont son hôte s'était rendu coupable. En conséquence de ses plaintes, et après justification faite de sa qualité, M. le commissaire de police mit des agents à sa disposition ; et dans la nuit de mardi à mercredi, au moment de l'arrivée du paquebot, la tendre fugitive en débarquant se trouva en face de son père qui la revendiqua comme sa fille et la conduisit dans son hôtel en dépit des clameurs d'un émissaire de Paganini qui protestait à tue-tête contre cet attentat à la liberté individuelle. Miss Watson était accompagnée d'un sieur H..., homme d'affaires à Londres, très habile, dit-on, à faire les affaires des amants infortunés qui recourent à ses talents. Quant à Paganini, on ne dit pas qu'il ait été bien sensible à ce désappointement : les créations si brillantes de son génie, ces célestes houris, que d'un seul coup de son magique archet, il peut évoquer autour de lui, doivent le consoler aisément de la perte d'une simple mortelle...



RÉPONSE DE PAGANINI DANS L'ANNOTATEUR DU 3 JUILLET 1834

A MONSIEUR L'ÉDITEUR DE L'ANNOTATEUR.

Boulogne-sur-mer, hôtel du Nord.

Monsieur.

Accusé d'être le ravisseur d'une jeune personne de seize ans, mon honneur noirci m'impose la tâche pénible, mais nécessaire, de ramener les faits à la vérité.

Levant le voile de l'initiale W***, que votre ménagement a réservé pour mon calomniateur, quand vous me nommez tout entier, je vais à

mon tour montrer M. Watson sous quelques-unes de ses faces hideuses...

M. Watson, accompagné d'une Miss Wells, qui n'est pas sa femme et de Miss Watson, sa fille, avait fait avec moi un traité pour donner ensemble des concerts. Ce traité, qui n'a point ruiné M. Watson, parce que depuis longtemps il l'était, a été exécuté par moi, non seulement avec fidélité, mais encore avec abnégation de mes propres intérêts. Pendant mon dernier voyage à Londres, j'ai dû prendre à ma charge les dépenses d'hôtel qui devaient être payées en commun. Après comptes, j'ai fait à M. Watson la remise de 50 livres qu'il me redevait. Mis en prison par ses créanciers pour la quatrième fois depuis cinq ans, j'ai fourni de ma poche 45 livres pour le rendre à la liberté. Je m'étais, par mon traité, réservé le droit de donner un concert d'adieux à mon bénéfice, mais sur sa prière, après sa sortie de prison, j'y renonçai pour en donner un au nom de sa fille, afin que ses créanciers ne vinssent pas prendre la recette ; me réservant seulement 50 livres, sa fille lui remit 120 livres produit net de ce concert.

Telle fut, Monsieur, ma manière d'agir envers Watson, dont les antécédents, que je n'ai connus que trop tard, indiquent si bien le caractère. En effet, un homme qui, depuis quinze ans, laisse languir dans la misère sa femme légitime à Bath, éloigne de sa maison un fils dont la mère saluait la mort comme un bienfait qui lui dérobait l'infamie de son père ; qui accable de traitements les plus inhumains sa fille devant laquelle il se livre à tous les désordres d'une vie licencieuse ; cet homme, dont je n'offre ici qu'une faible esquisse, mérite-t-il la moindre considération et le crédit que vous accordez à ses récits calomnieux, que vous appelez *des renseignements officiels !...*

J'arrive à l'accusation d'enlèvement, par laquelle on veut faire croire qu'une amourette est la raison qui a décidé Miss Watson à venir me rejoindre à Boulogue.

Reconnaissant à cette jeune personne de grandes dispositions pour la musique, dont son père était hors d'état de tirer parti, je lui proposai d'en faire mon élève, et l'assurai qu'après trois ans d'études, elle serait en état, par son talent, de se procurer une existence indépendante, et le moyen d'être utile à sa famille, surtout à sa malheureuse mère. Mes propositions tantôt rejetées, tantôt acceptées avec de grandes démonstrations de reconnaissance, demeurèrent finalement sans résultat. Je quittai l'Angleterre, renouvelant à Watson mes offres de service pour sa fille.

Miss Watson, âgée de 18 ans, et non de 16, avait déjà commencé la carrière du théâtre, où elle pouvait avoir du succès ; mais les vues intéressées de son père, sacrifiant son avenir au présent, s'arrangeait mieux de son séjour chez lui, où les plus indignes traitements la payaient de son concours dans les concerts, où les plus rudes travaux du ménage la mettaient dans une position pire que la dernière des servantes, obligée qu'elle était d'obéir à toutes les volontés de Miss Wells, maîtresse de son père.

Lassée enfin de tant d'avanies, de tant de scandales, c'est pour s'y dérober qu'elle s'est enfuie de la maison de son père, et que, se rappelant ma proposition, elle venait de *son propre mouvement* demander protection

à celui dont les conseils et la bienveillance, lui faisaient espérer un meilleur avenir.

Je n'ai donc pas enlevé Miss Watson, ainsi que la fourberie de son père a osé m'en accuser, et si j'avais eu cette intention coupable, rien ne m'eût été plus facile, car pendant que Watson était en prison, d'où ma libéralité l'a fait sortir, sa fille était libre et seule, Miss Wells quittant la maison toutes les nuits pour aller rejoindre le prisonnier.

Mais, j'ai le courage de l'avouer, Miss Watson était sûre de trouver en moi le protecteur qu'elle pouvait chercher, et l'assistance que lui refusait l'auteur de ses jours... En cela, Monsieur, j'obéis à une impulsion de bienfaisance, de générosité, qui mériteraient, au lieu d'un blâme et d'une lâche accusation, l'éloge des âmes honnêtes, seules capables d'apprécier une bonne action. A ceux qui y voient du libertinage et des sentiments honteux, pitié et mépris...

Maintenant, Monsieur, après cet exposé, pensez-vous consciencieusement qu'une jeune personne maltraitée par son père, et par une étrangère qui n'a aucun droit sur elle, dût supporter toujours le fardeau d'une existence aussi indigne ?... Miss Watson n'est-elle pas excusable de s'éloigner d'un séjour de désordre et de dépravation ?... Et ne voyez-vous pas qu'en venant ici, sans pudeur, en compagnie de sa complice, Miss Wells, pour reprendre sa fille, M. Watson insultait encore cyniquement à la morale publique, sous l'apparence de faire valoir ses droits de père...

Pour en finir, Monsieur, avec cette triste affaire, je proclame à haute voix, que ma conduite a été sans reproche, mes vues honnêtes et désintéressées, conformes aux idées de morale et de religion qui prescrivent secours et protection à l'opprimé. Aussi, aucune pensée ne trouble ma conscience dans tout ce qui s'est passé à l'égard de cette jeune personne, digne d'un autre sort que celui qu'elle subit. Je me sens, au surplus, assez fort pour rester au dessus de tout ce que la méchanceté, la mauvaise foi et la médisance peuvent essayer encore contre un homme dont quelques gloires et de lâches persécutions semblent se disputer la vie, sans jamais abattre son courage.

Recevez..., etc...

NICOLO PAGANINI.



RÉSUMÉ DE LA RÉPONSE DU MÊME JOURNAL

Nous répondrons à M. Paganini, que, malgré son habileté à se défendre, il n'en est pas moins vrai qu'une jeune personne de 16 ou 18 ans, peu importe, a consenti à le suivre, et a quitté la maison de son père à *son instigation*. Or, dans tous les pays du monde, cet acte, si motivé qu'il fût, attirera toujours la censure des honnêtes gens, même si celui qui en est l'auteur l'a conçu dans des idées de bienfaisance et d'humanité, surtout quand ce dernier n'offre pas, par sa position sociale, de telles garanties de religieuse probité, que le soupçon même d'un désordre



PORTRAIT DE PAGANINI PAR NAUDET

(Dessin au crayon de la collection de M. A. de Bertha.)



MAISON DANS LAQUELLE PAGANINI MOURUT A NICE,

RUE DE LA PRÉFECTURE.

moral ne puisse s'approcher de lui. Ceci est absolument nécessaire pour que *la protection* portée ne puisse pas aboutir au déshonneur de la protégée.

Admettons que M. Watson ait fait tout ce que lui reproche M. Paganini, qu'il soit plus immoral encore, si c'est possible, ce n'est pas une raison pour que M. Paganini, un étranger, prenne le droit de s'interposer ainsi imprudemment entre le père et la fille, car une jeune personne de 16 ou 18 ans est toujours plus à sa place dans la maison paternelle, même au milieu d'une vie de débauche, que chez un étranger pas marié, artiste et voyageur. Dans le premier cas, elle s'attire la compassion, dans l'autre, le blâme... Cela est sévère, mais cela est. Et même si M. Paganini a dit la vérité, ce que rien ne prouve, il restera encore que Miss Watson a une mère, que cette mère vit éloignée d'elle ; il nous semble que c'était plutôt auprès d'elle que la jeune fille devait se rendre pour l'aider à vivre, la consoler dans sa misère.

Maintenant, pourquoi M. Paganini laisse-t-il pressentir que Miss Watson aurait quitté Londres à son insu, quand tant de témoins ont vu son agent nommé Urbani, venir la chercher au paquebot, et la réclamer au débarquement avec la plus vive insistance ?

Il nous semble, en terme de conclusion, que tout cela ressemble bien à un enlèvement consenti ! et M. Paganini n'aurait-il pas mieux fait de garder le silence, que d'essayer une si malheureuse justification ?...

Nous laissons le public juger lui-même, et nous verrons s'il jugera en faveur du grand artiste dont nous eussions préféré ne point voir le nom mêlé dans cette affaire si peu digne de son talent et de sa renommée...



ANNOTATEUR 10 JUILLET 1834

A MONSIEUR L'ÉDITEUR DE L'ANNOTATEUR.

Boulogne-sur-mer, hôtel d'Angleterre.

Monsieur,

La note qui fait suite à ma lettre dans votre dernier numéro, m'oblige à y répondre.

Vous établissez que mes assertions contre M. Watson sont fausses, et vous me blâmez d'avoir à la légère affirmé que Miss Wells l'accompagnait à Boulogne, tandis que, selon vous, *il est officiellement venu absolument seul.*

Vos renseignements officiels ne sont pas heureux, Monsieur, car il est *positif que Miss Wells est venue à Boulogne avec Watson.* Je l'ai vue moi-même descendre du paquebot : elle portait un chapeau de paille jaune et un manteau vert que je lui connais parfaitement ; il ne vous reste maintenant qu'à démentir ce fait dont d'autres yeux que les miens, certes, ont été témoins.

Mes autres assertions, croyez-moi, sont aussi fondées, et au surplus, c'est à M.Watson, et non à vous de contredire, s'il y a lieu. Le public

jugera de la valeur de votre dénégation au sujet de Miss Watson ; et il saura apprécier les sentiments de générosité que vous m'accordez si charitablement après m'avoir déchiré et moralisé pendant deux longues pages. Votre mansuétude veut bien regretter qu'un caractère honorable ne se trouve pas allié à un grand talent, et que je n'aie pas pris la plume pour repousser toutes les calomnies répandues avec profusion contre moi ; le dédain, Monsieur, est aussi une bonne arme, et plus d'un honnête homme s'en est servi ainsi que je le fais, contre une tourbe ameutée et convulsionnaire.

Voici maintenant que les journaux de Londres et de Paris jasant aussi de cette affaire, parlent du repentir de Miss Watson pour son étourderie et sa démarche imprudente ; ajoutant qu'elle venait me trouver parce que je devais l'épouser à Paris, et lui donner riche dot et joyaux !.. Son action était donc volontaire mais intéressée. C'est au public à conclure. Quant à moi, j'ai dit mon dernier mot sur toutes ces tracasseries ; libre à vous, qui disposez plus aisément des colonnes de votre journal que de l'opinion publique, de les remplir d'une manière aussi édifiante que vous l'avez déjà fait, en prêchant avec tant d'éloquence et de sagesse en faveur de la morale et de la vertu. Il y a entre nous deux une différence : c'est que j'ai le courage de signer ma lettre... ce courage vous manque.

J'ai l'honneur de vous saluer.

NICOLO PAGANINI.

Vers le mois d'août 1834, Paganini retourna en Italie après une absence de six années. Il rapportait avec lui une fortune superbe ; il se rendit propriétaire de grands terrains et acheta la « villa Gajone » près de Parme.

Nous avons visité cette princière demeure, au cours de notre voyage en Italie, et ce furent les frères Paganini qui nous en firent les honneurs. Cette villa est plutôt un château par ses dispositions grandioses. Une large pièce d'eau se trouve devant la façade principale et un parc admirablement ombragé offre son abri contre les rayons du soleil.

La villa est pleine de souvenirs de l'illustre artiste et il est douloureux de constater que la ville de Gênes ne puisse se décider à acquérir toute la collection pour les 200.000 lires demandées.

Parmi les objets de la collection, il y a :

1. — Un médaillon contenant des cheveux de Napoléon Ier, de l'Impératrice Marie-Louise et du Duc de Reichstadt ; don de S. M. Marie-Louise d'Autriche.

2. — Epingle en brillants ; don de Marie-Louise d'Autriche.

3. — Médaille du Rédempteur ornée de brillants ; don de l'Impératrice d'Autriche.

4. — Bague or et brillants ; don du Roi des Belges.

5. — Epingle en brillants ; don de la Reine de Bavière.

6. — Epingle rubis et brillants ; don de M. de Rothschild.

7. — Bague or et brillants ; don de Georges IV, roi d'Angleterre.

8. — Bague or et brillants ; don de l'Empereur Nicolas Ier de Russie.

9. — Huit grandes médailles d'or offertes par la municipalité de Gênes.

10. — Grande médaille d'or, offerte par la municipalité de Vienne.

11. — Grande médaille d'or, offerte par les dames de Dunkerque.

12. — Grande médaille d'argent offerte par la Ville de Paris.

13. — Tabatière en or, chiffre en brillants ; don du Roi Louis-Philippe ;

14. — Tabatière en or ; don de l'Empereur François Ier d'Autriche.

15. — Tabatière en or ; don de la ville de Lyon.

16. — Grand'Croix de Commandeur de Wesphalie ; c'est le roi de Wesphalie qui décerna à Paganini le titre de Baron.

17. — Différents ordres.

18. — Carrosse dans lequel Paganini fit le tour de l'Europe ; il est des plus confortables, et de proportions énormes ; c'est à Londres qu'il fut fabriqué.

19. — Grande mosaïque de Florence ; don de la princesse Bacciochi, sœur de Napoléon Ier.

20. — Le premier violon de Paganini.

21. — Mandoline antique, sur laquelle Paganini donna des concerts à Gênes vers l'âge de 11 ans.

La santé de Paganini était irrémédiablement perdue et il souffrait d'une maladie qui ne pardonne pas : la tuberculose du larynx ; il avait complètement perdu l'usage de la parole. Son unique objet dorénavant, était de trouver la paix la plus complète et de préparer une édition de ses œuvres. Cependant, il se fit encore entendre à différentes reprises ; les renseignements que nous avons puisés à cet égard, sont assez vagues. Le malheureux grand artiste traîna depuis cette époque une vie lamentable; ses souffrances étaient atroces.

L'homme qui pendant 25 années remplit l'Europe de sa gloire et de sa renommée, était un esprit bizarre et tourmenté, son humeur était souvent très mauvaise.

Lorsqu'il répétait, il ne se fatiguait jamais et ne faisait que souligner ses soli, mais quand cela ne marchait pas, il se mettait dans des colères terribles, et ne dérageait pas de la journée.

Dans les auberges de la route, Paganini se contentait de peu ; il était indifférent au luxe et la chambre la plus modeste avait sa préférence. Il menait une vie excessivement monotone et n'ouvrait jamais un livre. En voyage il étudiait très peu et se contentait de promener ses doigts sur son violon. Une chose nous a toujours surpris ; par quel prodige Paganini trouvait-il des cordes assez justes pour jouer ses compositions, alors qu'aujourd'hui encore les cordes justes sont rares, et que ses œuvres exigent une précision si grande ?

Sa nature essentiellement exubérante lui jouait de vilains tours ; plus d'une fois il faillit être tué par des gens auxquels il adressait des propos peu aimables.

Il avait horreur du peuple, il était dur et sans pitié pour les humbles ; en cela, il était un peu Italien, car à cette époque, nul Italien de condition ne frayait avec le peuple.

Sa nature était plutôt celle d'un paresseux, à en croire Georges Harris, qui, attaché à la Cour de Hanovre, suivit pendant une année Paganini, en qualité de secrétaire et d'interprète. Harris affirme n'avoir jamais vu Paganini tirer le violon de son étui en dehors des concerts, soirées et répétitions.

Il dormait presque tout le temps et s'inquiétait on ne peut moins de ce qui se passait autour de lui ; il ne répondait que par monosyllabes aux questions qui lui étaient adressées. Il détestait les discussions musicales et était content lorsqu'on voulait bien ne pas lui adresser de compliments et en parlant d'autre chose que de musique.

Paganini prisait beaucoup et les jours où il se faisait entendre, il absorbait des quantités de tabac, signe chez lui de grande préoccupation. Il était médiocre dans l'interprétation d'œuvres qui n'étaient pas siennes et il sera intéressant de savoir que l'ouvrage de Locatelli, *L'Arte di nuova modulazione*, fut l'œuvre qui impressionna Paganini, au point de lui ouvrir des horizons sans limites.

Castil-Blaze écrivait dans le *Journal des Débats :*

« Tartini vit en songe un démon qui jouait une diabolique sonate ; ce démon était sûrement Paganini. Mais non, le lutin de Tartini avec ses doubles trilles, ses modulations bizarres, ses rapides arpèges, n'était qu'un petit écolier en comparaison du virtuose que nous possédons ; c'était un diabletot timide, innocent, un peu niais même, de la race de ceux de Papefiguière, que la moindre chose effraye et qui n'ont jamais vu le soleil que par un trou.

Vous voyez que je me donne au diable pour vous faire comprendre ce que c'est que Paganini, pour exprimer ce que j'ai senti en l'écoutant, ce que j'ai éprouvé après l'avoir entendu, l'agitation qui m'a privé de sommeil toute la nuit et m'a fait danser la danse de Saint-Guy, et pourtant je n'y réussirai pas.

« La trompette de la renommée n'est qu'un misérable sifflet pour célébrer les hauts faits du merveilleux violon. A quoi servirait de l'emboucher ? J'avoue mon insuffisance et préviens mes lecteurs que ce que j'ai dit et vais dire sur Paganini n'est rien, absolument rien, en comparaison de ce qu'il fait, et mes lecteurs en conviendront après l'avoir entendu.

« Cinq pieds, cinq pouces, taille de dragon, visage long et pâle, fortement caractérisé, bien avantagé en nez, œil d'aigle, cheveux noirs, longs et bouclés, flottant sur son collet, maigreur extrême, deux rides, on pourrait dire qu'elles ont gravé ses exploits sur ses joues, car elles ressemblent aux *SS* d'un violon ou d'une contrebasse.

« Ses prunelles, étincelantes de verve et de génie, voyagent dans l'orbite de ses yeux et se tournent lentement vers celui de ses accompagnateurs dont l'attaque lui donne quelque sollicitude. Son poignet tient au bras par des articulations si simples, que je ne saurais mieux le comparer qu'à un mouchoir placé au bout d'un bâton, et que le vent fait flotter de tous les côtés ».

Cette description de Paganini peut donner une idée de l'immense sensation qu'il produisait dans tous les milieux et des articles du temps signalent ce fait extraordinaire, que l'intérêt soulevé par Paganini supplantait celui des débats parlementaires, débats qui étaient extrêmement agités à cette époque (1831).

Paganini arriva à Paris au moment où l'art et la littérature se transformaient. Lamartine, Victor Hugo, Dumas, George Sand entraînaient à leur suite toute la génération des poètes et des artistes d'alors ; Jules Janin change les formules de la critique et peintres, musiciens, sculpteurs, architectes s'ingénient à tracer des voies nouvelles dans le domaine de leur art. Paganini enthousiasma artistes et littérateurs ; Liszt,

Schumann et Mendelssohn subissent son influence directe et maint poète créa des vers inspirés par l'éclat du violon magique.

L'homme qui déversait des flots d'harmonie avec tant de prodigalité était d'une nature aussi singulière qu'incompréhensible ; un artiste pauvre s'adessait à lui, il donnait sans compter, mais qu'un mendiant lui tendit la main, il le repoussait brutalement.

Tout le monde connaît le beau geste qu'il eut en faveur de Berlioz (Paganini fut si enthousiasmé du talent de Berlioz qu'il lui envoya un chèque de 20.000 francs sur la banque de Rothschild), et à ce sujet nous ouvrirons une parenthèse pour détruire la légende qui attribue à un généreux anonyme les 20.000 francs remis à l'auteur des *Troyens*.

On dit aussi à cette époque que Jules Janin avait insisté auprès de Paganini pour qu'il lui envoyât cette somme ; c'est faux, attendu que Jules Janin avait dit les choses les plus dures sur Paganini quelques années auparavant et que celui-ci lui en gardait rancune. Janin racheta sa conduite plus tard en ces termes :

Rien n'était plus cruel, plus injuste et plus dur, je l'avoue à ma honte, que mes colères contre Paganini. J'avais tort dans la forme et j'avais tort dans le fond ; mais l'opinion publique était avec moi : (1) « l'opinion publique dont on ne saurait tenir trop de compte, » a dit quelque part l'archevêque de Cambrai, toujours est-il que j'eus le beau rôle, et que tout le monde donna tort à l'avare artiste. Aujourd'hui je lui donne raison ; il était son maître après tout ! Il voulait être généreux à ses heures ; il n'avait rien à faire avec une centaine de charbonniers et de mineurs qui n'avaient jamais entendu parler de Paganini ; enfin, il avait sa volonté, il avait ses caprices, il regardait comme une honte de donner pour rien, ces résultats presque divins d'un art qui lui avait coûté tant de génie et tant de veilles, et d'un talent qu'il sentait, sans le dire à personne, s'éteindre peu à peu avec sa vie. En vain il essaya de me répondre, il ne fit que redoubler ma colère et les applaudissements de la galerie. Alors il rentra dans le silence, il attendit le jour de sa revanche, et quand le jour vint enfin de prouver comment se venge un grand artiste, il se vengea..... à la façon d'un roi de la maison de Valois.



(1) C'était par suite du refus de Paganini de prêter son concours à un concert de bienfaisance.

En 1837, Paganini revient à Paris accompagné de son fils. Il arrivait alors de Turin et avait décidé de se rendre à New-York, où les offres les plus brillantes lui étaient faites pour se faire entendre ; il ne s'agissait de rien moins que de deux millions de bénéfices à réaliser en six mois. Un navire devait être spécialement affrété pour venir prendre l'illustre artiste à Brighton.

Pendant son séjour à Paris, plusieurs spéculateurs conçurent le projet d'exploiter l'immense réputation qu'il s'était acquise et imaginèrent de créer le Casino Paganini.

Le grand artiste fut circonvenu par la perspective de gagner les monceaux d'or promis.

Le projet du Casino Paganini fut mis à exécution et de splendides salons furent ouverts au sein de la capitale, à la Chaussée d'Antin.

Paganini jeta pour ainsi dire dans le gouffre de cette entreprise 100.000 francs d'argent comptant et s'aperçut vite que les espérances de gagner des sommes fabuleuses étaient un mythe. Il intenta un procès à la société du casino et dépensa une somme énorme en frais de procédure. Il eut jusqu'à six avocats, de nombreux avoués, agréés et huissiers, en plus des dix ou douze hommes d'affaires qui l'exploitèrent de façon honteuse. Après plusieurs mois de procédure, Paganini fut condamné à payer 50.000 francs aux créanciers des spéculateurs, et le jugement portait qu'il serait privé de sa liberté jusqu'à ce qu'il eût payé la somme entière.

Paganini eut un chagrin immense de ses grosses pertes et sa santé déjà si délabrée s'en ressentit au point, qu'il dut commencer un traitement sérieux aux Néothermes de la rue de la Victoire. Sa phtisie laryngée prit de telles proportions, qu'il dut se résoudre à aller demander au climat du Midi, une amélioration de son état physique. Il traversa péniblement la France vers le mois de mars 1839 et se retira dans la maison d'un ami aux environs de Marseille. Il n'avait pas abandonné son cher violon et jouait aussi de temps en temps de la guitare. Un jour, il parut se ranimer et joua un quatuor de Beethoven qu'il adorait. Au mois de juin, il assista à l'exécution de la *Missa Solemnis* de Beethoven dans une des églises de Marseille. Il partit bientôt pour Gênes où il espérait améliorer sa santé, mais dut en repartir bientôt pour aller à Nice.

Les progrès du mal furent terrifiants et le merveilleux artiste perdit rapidement l'usage de la parole. Des quintes de toux affreuses le martyrisaient au point de lui enlever les dernières forces qu'il possédait. Paganini mourut à Nice le 27 mai 1840. Des scènes scandaleuses se passèrent parce qu'il n'avait pas reçu les sacrements ; une foule de gens était rassemblée devant la porte de sa maison et les histoires les plus stupides étaient racontées sur le grand artiste. Les uns racontaient qu'il jouait sur un violon tendu avec des cordes faites des boyaux de sa femme ; d'autres salissaient sa mémoire en parlant de son avarice sordide, d'autres encore accablaient le maître disparu de toutes les sottises qui l'avaient harcelé toute sa vie.

Ses derniers instants n'eurent rien de solennel et son dernier geste fut d'étendre la main vers le violon qu'il avait tant aimé et avec lequel il fit couler tant de larmes et tressaillir l'Europe entière.

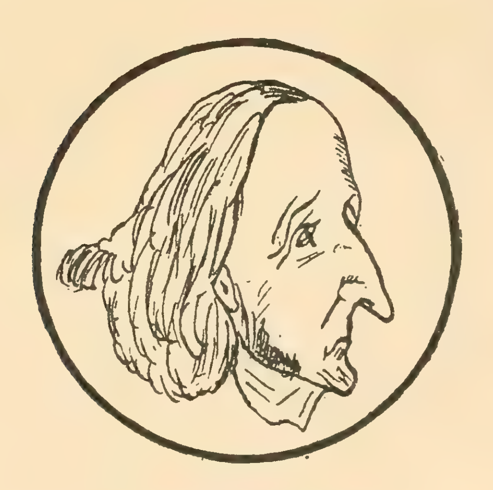
Par son testament, fait le 27 avril 1839, et ouvert le 1er juin 1840, Paganini laissait à son fils, légitimé, une fortune estimée à deux millions. Il léguait sur cette somme, soixante-mille francs à chacune de ses sœurs en n'accordant à la mère de son enfant qu'une rente viagère de 1.200 francs. Il légua son Guarnerius à la ville de Gênes.

En raison des bruits de sorcellerie qui circulaient sur le grand homme, l'évêque de Nice Mgr Antonio Galvano ne permit pas l'inhumation en terre sainte.

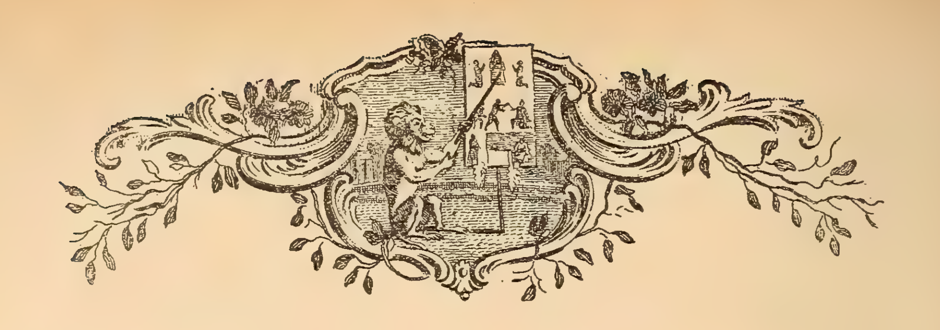
On eût dit que le mépris s'acharnait sur la dépouille mortelle du génie dont le nom avait fait vibrer le monde d'un intérêt jamais égalé. L'évêque refusa même la célébration d'un service solennel, que les amis du défunt organisaient, en faisant remarquer que comme tout les phtisiques, il ne croyait pas sa fin si proche et était mort subitement. On porta l'affaire devant les tribunaux, et le tribunal de Nice donna gain de cause à l'évêque. Rome entre temps sollicitée, annula la décision de l'évêque et chargea l'archevêque de Turin et deux chanoines de Gênes, de faire une enquête sur le catholicisme de Paganini. Pendant ce temps, le corps resta dans une chambre de l'hôpital de Nice ; il fut ensuite transporté au lazaret de Villafranca et de là à Polcevera, près de Gênes, qui appartenait à la succession de l'illustre artiste. Plus tard, une messe

solennelle fut célébrée à la mémoire de Paganini comme chevalier de Saint-Georges, par les soins de son fils, dans l'église de la Steccata affectée à cet ordre de chevalerie. Après cette cérémonie, l'évêque de Parme, permit que l'on inhumât Paganini dans le duché de Parme, près du château Gajone. Cette cérémonie eut lieu en mai 1845, sans pompe, par ordre du gouvernement. Le 7 septembre 1895 on l'exhuma de nouveau et on transporta le corps du plus fameux violoniste de tous les temps au cimetière de Parme. On lui éleva une tombe magnifique, avec son buste admirablement ressemblant. Le baron Achille fut un prodigue et ne remplit pas toujours ses devoirs envers son malheureux père, lors de la longue maladie de l'illustre maître.

(A Suivre.) ALBERTO BACHMANN.



DESSIN CARICATURAL
DE PAGANINI



MAURICE MAETERLINCK ET CLAUDE DEBUSSY [1]

Mesdames,
Messieurs,

VANT de vous entretenir de l'Association qui m'a prié de vous expliquer son organisation et son but, puis de MM. Maeterlinck et Debussy dont vous allez entendre quelques parties d'œuvres, je crois profitable d'entrer dans certaines considérations générales.

Depuis quelque temps, et de plus en plus, les artistes, les poètes, les plasticiens, les musiciens, tendent à se resserrer par petits groupes sympathiques et homogènes. Ils forment un tas de petits carrés, comme pour mieux faire front au débordement humain qui porte moins qu'il ne submerge. C'est une raison, il y en a d'autres.

La première cause de ces groupements est dans la nécessité de se reconnaître entre artistes. Rien n'est devenu plus urgent. Ils doivent d'abord se défendre contre la littérature, c'est-à-dire contre l'analyse discursive, contre le moralisme abstrait qui prennent toutes les formes humanitaires et démocratiques pour les corrompre. Ils doivent surtout faire prédo-

(1) Conférence prononcée au Concert de la *Maison des Arts*, le 16 Novembre 1907.

miner l'esprit de l'art, qui est en réalité méconnu, sur l'esprit commercial, qui utilise bien l'artiste et ses œuvres, mais à leurs dépens. Le mouvement économique de notre époque assimile l'artiste à un simple producteur. Il l'accepte ou l'ignore suivant que son œuvre a une valeur immédiate de produit échangeable. Un beau jour, l'artiste s'aperçoit qu'il n'est qu'un marchand au milieu des marchands. Lorsqu'il en est temps encore, il veut se reconnaître, et se reconnaître mieux parmi ses frères.

La seconde cause, qui découle de la précédente, est dans la nécessité non moins vive de supprimer entre l'œuvre et le public les intermédiaires ; éditeurs, directeurs de théâtres et de revues, marchands de tableaux, etc., car ce sont eux qui demandent des produits et non des œuvres. Vous allez me dire qu'une œuvre est toujours, serait-ce malgré elle, un produit. Evidemment, mais c'est le contraire qui n'est pas vrai : le produit se distingue de l'œuvre en ce qu'il est établi pour servir les habitudes d'une clientèle déterminée ; l'œuvre naît uniquement de l'émotion personnelle et doit susciter son public. Or comment le susciterait-elle, si l'esprit commercial interpose entre elle et le public un élément hostile à sa création même ? C'est ce que font nos intermédiaires ; ils n'entendent tenir boutique que de valeurs marchandes, alors qu'il n'est point d'œuvre d'art, lyrique, plastique ou musicale, qui ne soit en son principe obligatoirement nulle sous ce rapport, puisqu'elle ne serait pas une création si elle ne représentait l'inconnu. Il y a là une antinomie formidable et inconciliable entre le but que se propose l'artiste et le but que poursuit le marchand, qui est de faire des affaires avec ce qui n'en comporte pas en soi. La conception des artistes et du public qui en résulte est désastreuse pour l'art même ; elle rend presque impossible les manifestations sincères.

Mais les intermédiaires ne se contentent pas de favoriser uniquement des produits ; ils acceptent des œuvres vraies, dont ils tirent tout de même bénéfice, pour les étouffer. On sait ce qui se passe. Les éditeurs gagnent sur les prix de fabrication aux frais de l'auteur, se ménagent la part du lion en cas de vente et, néanmoins, ne font aucun effort pour rechercher le public de ces œuvres. Comme ces œuvres n'ont pas à leur début de valeur marchande, cela n'existe pas.

Ce n'est pas tout. Il ne s'agit pas seulement de vivre de son commerce, mais de forcer cette valeur marchande elle-même. Il s'agit d'atteindre avec les produits le plus gros chiffre de vente possible, ce qui ne peut être obtenu qu'au dépens de la qualité, d'où cette inondation de livres, périodiques, peintures et imageries honteuses — et j'entends par honteux non seulement ce qui est vil, mais ce qui est plat — qui ne rebutent aucun intermédiaire et qui voisinent triomphalement à côté des plus grandes œuvres de nos artistes.

Mais l'exploiteur le plus cynique, celui qui rabaisse le plus le niveau général est sans conteste le directeur de théâtre. Certes, d'aucuns peuvent profiter de ce que M. Le Dantec appelle la « canalisation du hasard », l'évaluation marchande donnant souvent des surprises néfastes de loin en loin, qui permettent à une œuvre neuve de remplir le rôle de bouche-trou. Seulement, en général, il n'en va pas ainsi. Un jeune poète arrivé de province me confiait, l'autre semaine, ses déboires. Tel directeur avait accepté une de ses pièces, mais avant d'être joué, il devrait verser quinze mille francs ; tel autre recevrait sa tragédie, mais à condition qu'il entretînt l'actrice qui jouerait le principal rôle. — Et vous vous plaignez, lui dis-je, ô jeune homme ? Sachez donc que tel illustre rimeur n'aurait jamais conquis ses lauriers, s'il n'avait payé cent mille francs les frais de ses décors, et que jamais tel chef-d'œuvre de la musique contemporaine n'aurait vu la rampe, si l'interprète rêvée n'avait exalté les sentiments du chef d'orchestre. Une œuvre d'art, qui n'est pas d'ordre comique, et encore ! ne voit la lumière au théâtre qu'en ayant pour auteur soit un héritier précoce, soit un critique de journal influent, (et j'ai connu un critique qui dut acheter 50.000 francs d'actions du journal où il s'embusquait) soit l'amant de cœur d'une étoile. Cette dernière condition n'est pas désagréable, elle est, depuis Racine avec la Champmeslé, classique. Malheureusement elle ne se commande pas, et d'autant moins qu'elle se complique souvent pour l'étoile d'un lien plus ou moins noué avec le principal protagoniste, quand ce n'est pas avec le directeur en personne. Cela devient très compliqué...

Tant d'intermédiaires, mêlant l'esprit commercial aux affinités électives, ne prêtent pas précisément à la naissance

de l'œuvre d'art; et vous reconnaîtrez avec moi que la situation absolument anormale est intolérable.

Les petits groupements s'insurgent; et, comme les acteurs originaux souffrent autant de cet état de choses que les auteurs, l'œuvre d'art trouvera de plus en plus au théâtre contre les intermédiaires le concours que les petits groupements peuvent apporter aux peintres contre les marchands de tableaux ou aux simples lyriques contre les éditeurs.

La conséquence la plus intéressante est que chaque groupe crée son public, que justement ce public-là, par sa densité restreinte, est le public idéal de l'œuvre d'art.

Toutes les erreurs des intermédiaires et de l'esprit commercial appliqué aux productions de l'art sont tributaires de cette erreur immense qui s'appelle le *grand public*. Il y aurait toute une étude à faire sur le public de l'œuvre d'art. Ce n'est pas que l'admiration de l'œuvre ne puisse traverser toutes les classes d'un peuple; mais elle ne le peut que par voie d'élection, par succession d'unités isolées qui, lorsqu'elles se retrouvent, ne forment jamais qu'un noyau restreint.

En aucun temps et dans aucune civilisation, il n'en a été autrement.

Lorsqu'on vous parle pour l'antiquité de l'élan de la foule grecque vers les chefs-d'œuvre de ses tragiques, il ne faut pas confondre le côté de simple histoire nationale et religieuse qui retenait sur les flancs de l'Acropole au théâtre de Bacchus-Dionysos les 30.000 spectateurs légendaires, avec toute la poésie des sentiments et de la forme que la dixième partie à peine des assistants, égale au petit public de Racine, était seule susceptible de goûter. C'était d'ailleurs dans les Odéons, beaucoup plus petits et couverts, pouvant contenir au maximum 6.000 personnes, que les Grecs produisaient leurs œuvres d'art pures : récitations, concerts, etc.

Travaillés par l'esprit commercial et par le trompe-l'œil des éditions ou des centièmes, qu'une statistique scrupuleuse permettrait aisément de faire descendre au nombre exact des lecteurs et auditeurs compréhensifs, les artistes ont souvent cru, eux aussi, au *grand public ;* et ils ne se sont pas rendu compte que tous les moyens qui tendaient à l'extension de leur public naturel, en diminuaient d'autant l'homogénéité et l'intensité. Il n'y a certainement pas 5.000 personnes à

Paris susceptibles, je ne dirai pas de juger, mais d'entendre avec plaisir de la musique neuve. Les créations plastiques, même les tableaux, en rallieraient-elles davantage ? J'en doute. Quant à la poésie pure, le nombre de lecteurs capables à Paris de la sentir doit se réduire certainement à moins de 2.000.

Maintenant, les mouvements rotatifs de ces noyaux entraînent sans cesse avec eux, en même temps que des unités éparses, les poussières de tout ordre qu'on pourrait appeler les nuages de la gloire, simple fumée ! Il y a des artistes qui ont de gros noyaux et de tout petits nuages ; il y en a d'autres dont les nuages de gloire sont très épais mais le noyau lumineux tout petit.

Prenons une salle de spectacle parisienne d'environ quinze cents places ; elle se renouvelle (je ne me souviens plus au juste du nombre des représentations) mettons cinquante fois, sur une période de quatre à cinq ans, pour une création aussi particulière et pour une première œuvre au théâtre comme le *Pelléas et Mélisande* de M. Maeterlinck et de M. Debussy. Si l'on voulait découvrir le vrai public qui constitue le noyau entraîneur, il faudrait défalquer : 1° les places inoccupées, 5 % ; 2° les places de faveur du personnel (politesses à ses concierges et fournisseurs, etc), 5 % ; 3° les places des amis, des costumiers ou couturières, 10 % ; 4° les places des simples curieux, 5 % ; 5° les places du passant occasionnel qui, par hasard, a longé l'Opéra-Comique, 2 % ; 6° les places de l'étranger qui veut tout voir, 25 % ; 7° les places du provincial qui offre à ses invités une loge du théâtre le plus proche de son restaurant, 5 %. Et j'en oublie. Total 57 %. Je ne dis pas que parmi ces diverses catégories un certain nombre d'unités ne grossissent pas les 43 % des vrais mélomanes qui restent, mais enfin il ne faut pas trop y compter. Or, sur ces 43 % il y a 25 % de connaisseurs *toujours les mêmes*. J'en sais qui ont été dix-neuf fois à *Pelléas*. Calculez et concluez : nous sommes en présence pour cinquante représentations de 3 à 4.000 auditeurs environ, qui encore ne sont pas forcément des compréhensifs, constituant le véritable public d'art, non des 75.000 qui représentent les cinquante salles, et ne formant dans un petit nuage qu'un noyau très dense et lumineux.

Ainsi les petits groupements sont dans le vrai en déterminant des publics d'élection, des publics intenses et visibles,

alors que le *grand public* n'est qu'une entité commerciale. Et cette entité est dispersatrice singulièrement du public d'art réel. Que certains groupes, faute d'une épine dorsale intellectuelle assez forte, aient manqué de consistance ; que d'autres aient mal entrevu de quelle nature était leur pouvoir de développement, peu importe ! C'est grâce à ces petits groupes d'artistes indépendants que, malgré le mercantilisme de ces vingt dernières années, l'art n'a point été perdu dans sa force d'originalité et dans sa nature même. On a parlé de chapelles et de coteries, il n'y a eu et il n'y a ni chapelles ni coteries; il y a simplement nécessité d'élections pour retrouver par affinités les sources vivantes, et toutes les sources. Que ne doit pas la musique française à ces sociétés électives depuis la fondation de la *Société nationale* jusqu'au bel essor de la *Schola* ! Et la poésie ne leur doit-elle de n'avoir pas encore péri entre les romans graveleux, l'abondance comique et la dissertation morale qui, jusque dans les vers, composent la trinité indissoluble du commerce littéraire français ! Sans les salonnets de peinture, le grand mouvement impressionniste ne se serait jamais affirmé; et si la peinture, avec les autres arts plastiques, est traitée aujourd'hui par trop d'individualités fragmentées, ce sont justement les reprises de conscience par affinités moins éparses qui lui permettront de retrouver différents équilibres, non la dispersion dans le grand courant commercial des foires officielles.

Mesdames, Messieurs, ces considérations m'ont paru utiles pour qu'ayant à vous parler d'un nouveau groupement, l'*Union internationale des lettres et des arts*, vous ne haussiez pas les épaules et disiez encore un ! Je crois avoir prouvé que ces phénomènes répétés d'agglutinations ne se produisent pas sans raisons profondes, légitimes. Aussi bien, l'Union nouvelle, déjà bien vivante depuis un an, si elle a pour but comme les précédentes de se retrouver entre artistes, d'écarter les intermédiaires, de constituer un véritable public d'art, se distingue des autres, d'abord en ce qu'elle est plus complète par l'adjonction récente, à l'imitation du Salon d'automne, de la poésie et de la musique aux arts plastiques, puis en ce qu'elle affiche hautement son caractère international. Un de ses membres vient d'écrire dans la revue de l'Association : « Ceci la distingue des associa-

tions semblables existant dans les centres artistiques de l'Europe. A Paris, une maison des arts réunis ne peut pas ne pas être internationale. Les artistes et littérateurs français en bâtissant leur demeure allaient-ils dénier un fait historique qui témoigne de notre vitalité morale intellectuelle, c'est-à-dire cet empressement vers nous d'une partie de l'élite des autres nations ; allaient-ils refuser à ceux du dehors la place qu'ils méritent au foyer commun ? La plupart de ces étrangers se sont si bien reformés à notre culture et si bien nourris de nos idées qu'ils sont devenus tout à fait nôtres. » On ne saurait trop approuver cette manière de voir. Il est trop de mode en effet dans certains milieux d'oublier, au soi-disant profit de ses racines, la frondaison universelle de la culture française. C'est alors que nous étions le plus scrupuleusement français que nous ouvrions notre foyer à l'affluence de l'étranger. Grâce à cette hospitalité, nos romans de chevalerie ont essaimé par toute l'Europe, notre poésie lyrique du moyen âge a créé toute la lyrique des pays voisins, et les filles de nos cathédrales s'établissaient jusqu'en Suède, en Hongrie et en Orient.

Sur cette base internationale, l'Union a fondé la *Maison des Arts* qui est l'originalité de son entreprise. Les artistes, en effet, à Paris, n'ont pas de centre commun, pas de foyer. Dans toutes les capitales de l'Europe, des artistes ont édifié une demeure bien à eux. Paris ne possède aucune de ces organisations. Les artistes n'y ont pas leur cercle; ils sont loin d'être chez eux dans des cercles mondains comme le *Volney* et l'*Epatant*, où l'amateurisme s'épanouit dans toute son horreur. La Maison des Arts est donc avant tout un cercle où l'on se reçoit et où l'on rencontre près des salles d'expositions une salle de correspondance, une salle de lecture ; à côté des périodiques, figureront, je pense, bientôt les poèmes et les partitions originales de France et de l'étranger, début d'une précieuse bibliothèque. L'Association publie une revue, encore embryonnaire, qui sera l'organe de ses membres en même temps qu'elle renseignera sur toutes les œuvres et les intérêts artistiques. Des auditions de poètes et de musiciens compléteront les expositions des peintres et d'autres plasticiens. Des matinées comme celle-ci au profit de la maison des Arts seront données au cours de l'année. Enfin on éditera des œuvres nouvelles.

Je ne sais l'avenir qui est réservé à une aussi louable initiative, mais il faut le dire énergiquement, il dépendra de la volonté qu'apporteront les organisateurs à n'accepter que des artistes dignes de ce nom, c'est-à-dire des indépendants et des sincères qui ne se font pas de l'art un moyen, mais un but. Ceux-là sont toujours les plus hardis, ceux qu'on dénomme révolutionnaires, mot qui en réalité n'a aucun sens; il y a simplement ceux qui s'efforcent de créer et ceux qui ne songent qu'à plaire, ceux qui préfèrent au nuage de fumée l'intense noyau lumineux. Or, nous l'avons constaté, qu'est-ce qui finit par entraîner le nuage lui-même ? par l'irradier en tous sens ? par faire rayonner le foyer de vie sur ceux qui s'en écartaient le plus ? La création d'art véritable, honnie par l'opportunisme officiel.

Toutefois, la *Maison des Arts* réunit deux entreprises d'un caractère très distinct : d'un côté, c'est une mutualité artistique pour la production et la diffusion des œuvres, de l'autre, c'est un simple cercle qui, comme nous l'avons dit, donne aux artistes un foyer commun avec tous les avantages matériels que les cercles comportent. A mon sens, ces deux entreprises, qui ont le plus grand intérêt à vivre côte à côte, demandent deux modes de recrutement et de participation différents : toute sévérité pour soutenir l'idéal rigide de la première, qui dominerait l'autre et concentrerait la direction, toute facilité pour la seconde, pour faire partie simplement du cercle.

En effet, la noblesse et l'originalité d'un artiste ne lui concèdent pas le monopole de la sincérité. On peut être sincère et dans une mauvaise voie, on peut avoir la meilleure bonne volonté et ne pas savoir, comme il arrive à tant de jeunes gens, on peut être sincère et rester influencé par toutes les tares scolaires ou académiques. Devra-t-on écarter les bonnes volontés ? N'a-t-on pas, au contraire, par les publications, les auditions, les expositions d'artistes vraiment originaux, un merveilleux moyen de les éclairer et de les conquérir ?

J'estime donc que cette nouvelle union d'artistes, si elle n'est toujours qu'un petit poussin à la démarche hésitante et un peu molle, saura trouver une nourriture appropriée, et grandira. Il y a tout lieu de lui faire crédit, du moment qu'elle

honore comme dans cette matinée un musicien tel que M. Debussy et un poète tel que M. Maeterlinck.

Mesdames, Messieurs, vous savez qu'hier encore les poèmes dramatiques de M. Maeterlinck n'étaient pas de la poésie, surtout pas du « théâtre », et que la musique de M. Debussy n'était pas de la musique. Il n'y avait pourtant pas unanimité. Certains poètes accordaient aux œuvres de M. Debussy des qualités humaines qu'ils refusaient aux compositions de M. Maeterlinck, tandis que certains musiciens reconnaissaient chez M. Maeterlinck la chaleur expressive, le *mélos* dont ils privaient M. Debussy. Des critiques, s'ils prétendaient que M. Debussy avait trop exagéré son unique manière, opposaient, à leur détriment réciproque, les deux manières de M. Maeterlinck. En tout cas, ce fut pour le plus grand nombre des amateurs, qui s'adjugeaient bien haut le titre de connaisseurs, et auxquels ces deux artistes s'étaient révélés l'un par l'autre, un étonnant scandale de rencontrer une phalange d'enthousiastes dont la cohésion était vraiment macédonienne. Ainsi le rapporteur du budget des Beaux-Arts, M. Buyat, ne vient-il pas d'attribuer à la beauté des décors de l'Opéra-Comique le succès de *Pelléas et Mélisande* ?...

Il n'y a rien à faire ! Le scandale se développe au point qu'il ne sera bientôt plus un scandale et la phalange se resserre en s'augmentant.

Je ne veux dire que quelques mots sur les points de contact des deux artistes et sur leurs dissemblances, sans m'étendre sur toute leur œuvre. Nul public averti ne l'ignore. Et l'outrecuidance de ma part serait d'ailleurs singulière d'analyser dans la technique de M. Debussy autre chose que mon plaisir.

Ce n'est pas sans des affinités subtiles, mais fort précises, que le musicien fût attiré par le poète. Ils sont avant tout, l'un et l'autre, des artistes *qui n'insistent pas*. Leurs idées poétiques et musicales ne s'amplifient point, elles se juxtaposent ; le cœur touché juste le temps de déterminer leurs résonnances, elles ne fuient pas, elles se fondent dans la trame des idées suivantes. Voilà qui est insupportable aux philistins ! Cette suite d'idées vibratiles qui forment comme une toile brillante où les dessins ne sont obtenus que par les croisements du fil, leur donne l'impression d'un manque d'idées absolu. C'est

trop uni, trop lisse. Une idée pour eux est avant tout un relief, un accident, une affirmation, une déchirure dans l'étoffe, une affirmation qui se répète et qui ne permet en nous aucun miroitement par le rêve. S'il est vrai que l'émotion humaine que peut éveiller un art est d'autant plus intense que cet art laisse libre cours aux suggestions personnelles de chacun, il n'est pas d'art plus humain que celui de M. Maeterlinck et celui de M. Debussy.

Ce qu'il y a de plus curieux, et ce par quoi leur humanité touche de très près, dans l'infinitude même où ils nous plongent, est leur point de départ, toujours réaliste et intime. Il n'y a pas de réalistes plus stricts, plus de tous les jours, dans les motifs et dans l'expression. Seulement ce sont des poètes, c'est-à-dire qu'ils ne gardent que les motifs essentiels, des motifs qui agissent par eux-mêmes, qui sont des signes.

Mais ce qui rapproche peut-être le plus nos deux artistes, conséquence d'ailleurs de leur sens réaliste, est que M. Maeterlinck comme M. Debussy est l'homme de l'expression nue, je devrais même dire, autant pour le musicien que pour le poète, l'homme de la parole nue.

Je m'explique. L'homme de la parole nue est celui non seulement dont les images n'enflent ou ne percent pas la peau, mais dont la phrase, dont l'accent, dont le ton est au diapason de notre parole quotidienne. Voilà qui marque par excellence l'homme de théâtre ! Pour le vulgaire, corrompu par certains procédés du romantisme, il n'y a de lyrisme, comme de théâtre poétique ou musical, que dans la surcharge. Ne confondons pas : être au diapason de la parole quotidienne n'implique point qu'il s'agisse de reproduire notre courant parler ; car certaine critique et certaine école n'entendent pas autrement le langage de l'homme de théâtre récitatifs : de platitudes coupés de tirades. La parole quotidienne, ici, est la parole essentielle dans le naturel, si l'on en excepte quelques points culminants d'exaltation où alors il semble que la parole mousse.

Or le chant de M. Debussy n'est que de la parole, je dirai, portée. Jamais compositeur avant lui n'était parvenu, avec les éléments de notre musique moderne, à ne point forcer notre parole. Non point que, bien avant et depuis Lulli qui calquait son accent musical sur la diction de la Champmeslé, les plus grands musiciens ne se soient préoccupés de fidélité ver-

bale mais c'était une fidélité de grands seigneurs. Avec M. Debussy, la parole n'est ni trop annoblie, ni trompée, elle est simplement soutenue. Et ce n'est pas seulement admirable, c'est extraordinaire, parce que vous savez qu'entre les intervalles de tons qui constituent nos gammes et les intervalles qui composent le chant de la parole, il y a toute la distance qui sépare la convention de la nature. Les intervalles de la parole sont infiniment plus rapprochés et dans des rapports toujours changeants. Comment donc M. Debussy est-il parvenu à nous conserver notre verbe dans sa fluidité savoureuse ? par la liberté, par la liberté et la délicatesse la plus grande dans les combinaisons harmoniques, et par une intimité toujours plus profonde avec la nature.

Nous venons de voir les points principaux qui ont attiré l'un vers l'autre M. Debussy et M. Maeterlinck. Cependant il n'existe pas deux tempéraments plus dissemblables et, malgré ces points d'attache, deux techniques d'art plus opposées.

Ce sont deux sensuels plus que deux passionnés. Mais la sensualité de M. Maeterlinck est toute concentrée, toute intérieure, sourde et réticente. Elle se nourrit d'elle-même. La sensualité de M. Debussy est, au contraire, très extérieure, vive et pittoresque. M. Maeterlinck ferme parfois les yeux ; en tout cas, il les fixe sur le seul objet de son désir. M. Debussy les promène tout autour : rien n'échappe des choses qui se meuvent, qui brillent, qui chantent, — qui enveloppent et qui dispersent ainsi son étreinte.

De là l'opposition des techniques; celle du poète est très simple, presque pauvre, c'est de l'art populaire par excellence, dont les moyens se ramènent à quelques types restreints. L'expression n'en est souvent que plus pénétrante. Celle du musicien, au contraire, est d'une richesse inouïe dans la légèreté, c'est une dentelle de soie de toutes les couleurs, un chatoiement à jour sur la chair nue.

Mesdames, Messieurs, je m'aperçois tout à coup, mais un peu tard, que je viens d'employer pour vous faire partager une double admiration, une des formes les plus périmées de la critique : le parallèle. Vraiment pour quelqu'un qui vous a tant parlé de nouveauté, c'est un peu fort ! Excusez-moi, c'est la faute au programme, et cependant le programme a

raison. Dans le « tourment de l'unité » qui, devant tant de divisions, s'impose à nous, nous pensons que les arts peuvent s'éclairer les uns par les autres et nous montrer que la connexité si peu apparente est beaucoup plus grande qu'on ne croit entre les expressions vivantes de notre époque. Le parallèle devient une arme nécessaire et neuve contre l'anarchie.

Mais peut-être aussi aurais-je mieux fait de vous expliquer en quelques mots le thème d'*Aglavaine et Sélysette* dont on va vous dire les deux dernières scènes tout à l'heure. Aglavaine et Sélysette est une des œuvres les moins connues de M. Maerterlink. Elle serait à mon sens une des plus belles, si elle n'était trop à la lisière de ses drames et de ses livres de pensées. A ce point de vue, l'œuvre n'en est que plus curieuse. La *Maison des Arts* compte en donner un jour une représentation intégrale, et ce sera là une expérience extrêmement intéressante pour savoir ce que l'expression dramatique et poétique peut supporter aujourd'hui de réflexions morales intuitives, aussi abondantes dans *Aglavaine* que les déductions psychologiques dans Bérénice.

Sélysette est une toute jeune fille qui vit avec une petite sœur Yssaline, auprès de sa grand-mère paralysée, Méligrane, près de Méléandre qu'elle aime et dont elle est aimée. La belle-sœur de Sélysette, veuve de son frère, Aglavaine, vient habiter avec eux. Aglavaine et Méléandre s'aiment. Aglavaine veut partir ; Sélysette l'en empêche et se tue.

Voilà. Vous croyez que c'est simple, et en effet rien n'est plus simple extérieurement, mais rien n'est plus compliqué intérieurement.

Dans *Aglavaine et Sélysette*, on lit cette phrase : « Il n'y a rien de plus beau qu'une clef, tant qu'on ne sait pas ce qu'elle ouvre... » Au vrai, les clefs qui prétendent ouvrir les œuvres d'art ne sont jamais belles et grincent de rouille. Les œuvres d'art s'ouvrent toutes seules splendidement Ne gardez pas la clef que je viens de vous tendre : j'aurais trop peur que vous ne siffliez dedans.

ROBERT DE SOUZA.





Les musiciens de Philippe le Hardi

D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT

A L'HEURE où quelques savants et dévoués musicologues, M.M. Pierre Aubry, Friedrich Ludwig, Johannes Wolf, Wooldridge, par l'étude directe et complète des sources, renouvellent l'histoire de la polyphonie vocale et instrumentale, du XIII[e] au XV[e] siècle, il n'est pas sans utilité de noter ce que nous apprennent, sur l'exercice de la profession musicale et sur les circonstances extérieures de l'histoire artistique, des publications d'un autre ordre, et qui ne sont pas spécialement limitées à ce domaine. Les *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, publiés par Bernard Prost (1), sont à cet égard un recueil de renseignements d'autant plus précieux, que l'autre était un érudit aussi éclairé qu'attentif en matière musicale, et ne devait laisser à l'écart aucun détail qui pût se rattacher aux divers aspects de la musicologie. Il projetait d'écrire une « Histoire des arts dans les deux Bourgognes pendant le Moyen Age et la Renaissance », et, contrairement aux traditions longtemps maintenues parmi les archéologues, il entendait bien y comprendre la musique : les Inventaires et extraits de comptes devaient naturellement servir de base et de préparation à cette histoire. Trop tôt enlevé à la science et à ses amis, B. Prost n'a pu en voir paraître que le premier volume ; du moins a-t-il laissé entièrement terminés les deux suivants et le glossaire, dont l'impression ne sera pas suspendue.

(1) Tome premier, Philippe le Hardi (1363-1377), Paris, Ernest Leroux, 1904, in-8, VIII-657 p. 20 pl.

Dans ce tome I sont contenus et annotés les documents relatifs aux quinze premières années du règne de Philippe le Hardi. On sait que ce prince, quatrième fils du roi de France Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg, était né à Pontois, en 1342 et que sa précoce bravoure lui avait mérité sur le champ de bataille de Poitiers, le surnom de *Hardi*, que l'histoire lui a conservé. Fait prisonnier avec son père, il dut chercher, comme le roi, à tromper l'ennui de la captivité en Angleterre par l'audition des ménestriers emmenés de France, et de ceux des princes étrangers, entre lesquels le roi d'Angleterre et le roi d'Ecosse n'étaient pas les derniers à se faire remarquer pour leur dilettantisme. En plus d'une jolie page de ses chroniques, Froissart nous renseigne sur le « grand bruit et grande noise de trompes et de naquaires et de toutes manières de menestraudies » auxquels se complaisait « li roy englès»,Edouard III. L'une de ses descriptions apporte un détail musical précieux, celui d'une exécution à la fois vocale et instrumentale. Il s'agit des préparatifs de la bataille navale qui eut lieu, en vue de Winchelsea, le 29 août 1350, entre les Anglais et les Espagnols : « Si se tenoit li rois d'Engleterre ou chief de sa nef, vestis d'un noir jake de veluiel... Et faisoit ses menestrelz corner devant lui une danse d'Alemagne, que messire Jehans Chandos, qui là estoit, avoit nouvellement raporté. Et encores par esbatement il faisoit ledit chevalier chanter avoech ses menestrelz, et y prendoit grant plaisance. Et à la fois regardoit en hault, car il avoit mis une gette ou chastiel de sa nef, pour noncier quant li Espagnol venroient. Ensi que li rois estoit en ce deduit, et que tout li chevalier estoit moult liet de ce que il le veoient si joieus, li gette, qui perçut nestre la navie des Espagnolz, dist : « Ho ! j'en voi une venir, et me semble une nef d'Espagne ». Lors s'apaisièrent li menestrelz... » (1)

En Angleterre et en France, Philippe apprit, auprès de son père, à goûter de semblables concerts (2) ; il s'en souvint lorsque, le 6 septembre 1363, il reçut du roi Jean la possession

(1) Froissart, chroniques, édit. S. Luce, t. IV, p. 91. — V. aussi t. I, p. 80, et t. II, p. 38 et 225.

(2) On a souvent relevé les mentions musicales contenues dans les *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à se captivité en Angleterre*, publiés par le duc d'Aumale en 1856 dans le tome II des *Miscellanies of the philobiblon Society*, pp. 27-132.

héréditaire du duché de Bourgogne, laissé vacant par la mort de Philippe de Rouvre, dernier duc de la branche capétienne.

En l'année de son avénement, les premiers articles de comptes qui touchent de près ou de loin à la musique ne se rapportent guère qu'à des acquisitions de cors ou de trompettes d'airain ou de terre destinés aux guetteurs des divers châteaux du duc, Grignon, Cuisery, Sagy, Chaussin, etc. « Pour l'achat d'une trompote d'airain pour la bée de la lanterne du chastel de Grignon, pour corner quand il voit gens d'armes... » Ou bien d'une « petite cloiche pour mectre au-dessus de la tour nuelve qui est en Chastellet à Chalon, à laquelle l'on resvoille les gaites par nuit » (1). Mais bientôt apparaissent des mentions réellement musicales. On apprend que le nouveau duc avait gardé à ses gages Jehan Pincepaste, ménestrier de son prédécesseur (2), et de 1363 à 1367, se présentent les noms de plusieurs musiciens : Jacquemin Commin *Alias* Connin, Quemin, etc. ; Jacquinot de Vaingnori (Vignory) ; Fredelic, *alias* Fredic ; Nicolas Alfous, *alias* Claus. Ils étaient, comme les fauconniers et les valets de chambre, vêtus aux frais du duc de « drap roié » et portaient des « esmaux d'argent » du poids de un marc, « esmaillez et armoiez des armes de Mgr » (3). En même temps, le duc avait pour trompette Jehan de Varanguien, dont on avait soin que l'instrument fut orné d'un « pennon armoié des armes de Mgr » (4), et pour « tabourin » Henri Baudet, plus tard qualifié « narcarin », et auquel étaient entre autres sommes, délivrées en 1368, « de grace especial », 12 francs « pour acheter un roncin, pour lui monter ou service de Mgr », et 6 francs « pour acheter uns naquaires » (5).

Les « chappellains, clercs et choriaulx » de Philippe le Hardi ne sont pas nominativement énumérés dans les articles de comptes des premières années de son règne, où sont enregistrés les dons que leur faisait annuellement le duc « pour les ayder à faire leur feste des fols » (6).

(1) Art. 207 et 214. Voyez aussi les art. 217, 1494, 1498, 1856, pour d'autres achats postérieurs.

(2) Art. 394.

(3) Art. 394, 656, 2251.

(4) Art. 2435, 2740.

(5) Art. 656, 673, 918, 2011. — On sait que les « nacaires » étaient l'ancien modèle, importé d'Orient, des « timbales » militaires, jouées à cheval.

(6) Art. 584, avec note bibliographique.

En dehors des articles qui concernent les musiciens attachés à sa personne, nombreuses sont les mentions de largesses faites aux exécutants admis à l'honneur de le divertir, soit au cours de ses voyages, soit dans ses propres demeures. En 1367, étant à son château d'Argilly, le duc fait présent de 2 francs à « Tomelin le ménestrier, lequel avoit joué de la harpe devant Mgr », et quelques jours plus tard, 3 francs à « Thomas de Hedincourt et à ses compagnons, menestriers de bouche et de quitterne » (1). La quiterne, quicterne ou guisterne, primitive guitare, était alors un instrument de faveur. Gillet de Toul en joue « par plusieurs fois » devant le duc, en 1369, Perrin de Mascon, en 1371, un anonyme, en 1375 ; Jehan Simonet, menestrier du prince Jean, fils de Philippe le Hardi, — le futur Jean Sans Peur, alors enfant, — reçoit 3 francs « pour achetter une quitterne » ; on délivre un don de 4 francs à « une menestrière de guisterne, qui fit feste devant Mgr à Valence » ; en 1377, c'est « un menestrier de guisterne du duc d'Otteriche » qui touche 10 francs « pour avoir joué et fait mestier devant Mgr » (2).

On ne trouve qu'une fois, en 1371, la mention spéciale d'un « menestrier de salterion », Jehan de Quincy ; une fois aussi, seulement, celle d'un « menestrier qui avoit joué de l'eschiquier » (3). Mais la harpe, après Tomelin, reparaît avec «uu menestrier de Mme la duchesse de Bar » qui reçoit 7 francs, « pour don fait à li, pour ce qu'il avoit joué par plusieurs fois de la harpe devant Madame (la duchesse de Bourgogne) ». A partir du mois d'avril 1375, Philippe a un « arpeur » à son service, Gauthier ou Vauthier l'Englés, l'Anglais, qui joue en même temps de la rote, mais qui disparaît des comptes après 1376, et que remplace seulement en 1384 un nouveau harpeur, Baudenet Fresnel, de Reims. Dans l'intervalle, Henry de Rains s'était fait entendre sur le même instrument (4).

Il est question en 1370 de Symon, « menestrier de vioule du roy », que B. Prost identifie avec Jehan Simon, menestrel du roi de France en 1366-1380 ; puis, en 1376, de nouveau, de « deux menestriers de vielle du roy » ; en 1375, d'un « joueur d'orgues », nommé Gilebert ; en 1377, de deux trompettes et

(1) Art. 700.
(2) Art. 930, 1467, 1577, 2743, 3161.
(3) Art. 1396, 2634.
(4) Art. 2246, 2306, 2395, 2441.

quatre menestriers du comte de Savoie, « les deux de challemelle et les autres deux de cornemuse, qui avoient fait mestier et joué devant Madame, à Dijon » (1).

Les « trompeurs » et les « trompettes » des princes étrangers, et ceux des compagnies d'arbalétriers de Bruges ou de Gand, reçoivent des dons proportionnés à l'importance de leur maître ou de leur corporation : « 20 deniers d'or frans » à « Guillaume Rouxale, trompete du roy, pour en avoir une ceinture d'argent », et trois semaines après, 20 francs au même, « en recompensacion de ses bons et aggreables services » ; 10 francs « aux trompeurs des arbalestriers » de Bruges, et autant « aux trompettes et menestrelz des arbalestriers de Gand, pour ce qu'ils avaient fait mestier et joué » en sa présente, un jour qu'il tirait avec eux (2).

Les « menestrels de bouche », les chanteurs et les « chanteresses » apparaissent fréquemment dans les comptes. Ce sont « trois menestrieres qui ont au jour d'ui chanté devant Mgr », à Paris ; « Jehannette La Page et trois autres chanteresses », qui reçoivent ensemble 4 francs, tandis que « Jehan de Maalines, chanteur », est gratifié de 10 francs ; « un menestrier de bouche, qui est au Conte de Savoie », et qui « recorda plusieurs diz devant Madame » ; c'est « un menestrier qui avoit bien tard chanté devant Mgr, à Bruges » ; un autre, « d'Alemaine, avuigle » ; plusieurs « chanteresses de Paris », si misérables, que le don de un franc qui leur est fait est porté « en aumosne » ; ce sont encore « Aiglantine la menesterelle » ou « Aiglantine de Tournay », qui chante une fois seule et une fois avec « sa compaigne » ; deux « petits enfans menestriers de boiche » ; et encore « les enfens de cueur de la chapelle de Mgr à Dijon » et ceux du « cloistre de Saint-Estienne à Dijon », récompensés « pour ce qu'ils chanterent le jour de Noël devant Mgr » (3).

Mais la plupart des articles de comptes qui concernent les musiciens ne désignent pas leur spécialité. Partout, dans ses déplacements, le duc en trouve sur son chemin ; sans cesse,

(1) Art. 1227, 2386, 2652, 3050.

(2) Art. 1104, 1447, 2249. Sur Guillaume au Guillemet ou Guillemin Roussel, Rousset, Rousseau, Rouxale, trompette du roi de France en 1369-1377, on consultera, t. I, p. 297, la note relative à l'art. 1598.

(3) Art. 700, 1235, 1485, 1565, 2296, 2306, 2342, 2380, 2444, 2659, 2696, 2743, 3089, 3100.

dans ses résidences, ils se présentent à lui, isolés ou par bandes. A la veille de son mariage avec Marguerite de Flandres, Philippe octroie cent francs à « plusieurs heraux et menestriers qui ont esté en l'ostel de Mme de Flandres, où Mons. le duc de Berryet d'Auvergne et Mgr ont donné à disner et souper au duc de Clarence, filz du roi d'Angleterre,et plusieurs autres seigneurs » (1) et l'on pense aux festins analogues, décrits par Froissart, où la chère était grande « et bel et bien étoffée de toutes choses », où accouraient « grand foison de menestrieux », et où les hérauts « crioient largesse à pleine gueule... ». Lors des fêtes de ses noces, à Gand, le duc donna 200 francs aux hérauts, et autant « aux menestrieux » (2). En 1371 et 1373 il fit des dons de 100 francs aux « menestrelz qui furent à la feste des relevailles de Madame » (3) Si le duc ou la duchesse marient un de leurs serviteurs, un « escuier », un « varlet de chambre », et assistent à ses noces, les menestriers y arrivent, et participent aux cadeaux de circonstance (4). Tantôt Philippe et tantôt « Madame » écoutent et récompensent un ou plusieurs menestriers du roi de France, du duc d'Anjou, du duc de Berry, du duc d'Orléans, du comte de Savoie, du connétable de France, « Mons. Bertrant de Glesclin », les « trois menestrez de l'empereur de Constentinoble », Jean I Paléologue, entendus à Troyes et à Châtillon, ceux du roi d'Aragon, du duc de Lorraine, du duc d'Autriche, ceux du duc « Stephe de Bavière », qui se nomment Jehan Monguin, Quoinchelin et Yolin, (5) ceux de quelques moindres seigneurs, tels que le sire de Chalon, le sire d'Epoisse, le sire de Ghistelles, le sire Olivier du Guesclin, frère du connétable, le sire de la Rivière, qui représentait le roi de France comme parrain, au baptême de l'un des fils de Philippe le Hardi (6). Plus rares sont les ménestrels des villes : ceux de Tournay et de Troyes (7). Et il y a enfin la foule des pauvres

(1) Art. 907.
(2) Art. 1104.
(3) Art. 1427 et 1786.
(4) Art. 2008, 2758, 3220.
(5) Cet article est de l'année 1371. Une vingtaine d'années plus tard, le duc « Stephe », ou Etienne de Bavière, avait marié sa fille au roi de France, et ses ménestrels reparaissaient à la cour de Charles VI. Voyez M. Thibault, Isabeau de Bavière, Paris, 1903, p. 203.
(6) Art. 1222, 1362, 1374, 1414, 1433, 1985, 1989, 2087, 2110, 2296, 2342, 2444, 2652, 3073.
(7) Art. 1222, 3114.

diables qui n'appartiennent à personne, et courent le monde à la recherche des rencontres fructueuses, heureux quand on leur permet de faire « leur mestier devant Mgr en son bateau, à Lyon, en alant à Avignon » ou quand on les engage « à Lyon, en l'ostel de l'arcevesque, où mond. seigneur dina » (1). On trouve parmi eux des femmes : « Belle au jour, menestriere », ou, d'un seul coup « sept menestrelles » qui jouèrent à Macon (2).

Comme le taux des salaires n'a été en aucun temps une indication inutile pour faire présumer de la qualité des services rendus ou du degré de considération attaché à l'exercice d'une profession, il est bon d'examiner quelle valeur marchande était alors attribuée au talent d'un menestrier. Lorque le duc de Bourgogne faisait distribuer cent francs à quelques instrumentistes, il leur donnait le prix de trois bons chevaux, vendus aux enchères ; 12 francs couvraient en 1368 la dépense d'un « roussin » pour Henri Baudet, son tabourin, et « Berthelemi Lyon, de Cecille » (Sicile), son trompette, achetait pour 27 francs, en 1372, un cheval et une trompette (3). Une « queue » de vin de Beaune coûtait de 6 à 7 francs ; une vache en valait 4, et l'on achetait pour 3 francs six paires de souliers. La modique pièce de un franc, minimun accordé au plus humble ménestrel ambulant, représentait le prix de « une paire de hautes bottes feutrées » ou de « douze aulnes de toille ». Le métier musical pouvait donc, à certains jours, en dehors même des salaires fixes, paraître rémunérateur.

Au point de vue de l'étude des conditions matérielles de la profession musicale, on doit prêter grande attention à deux textes produits par B. Prost dans les notes extraordinairement riches de faits et d'indications dont il a accompagné les séries de documents qu'il publiait. L'un est un contrat d'association conclu le 3 mai 1388 entre trois menestriers de Dijon, Guillaume de Viezmolin, Pierre de Saint-Mairey et Jehan Durandel,qui « promectent ensemble exercer la science et musicque de menestriers, par le terme de deux ans,... à mitié gain et despens et

(1) Art. 1357, 1364.
(2) Art. 2437, 2696.
(3) Art. 918 et 1612. — Les indications réunies ici sont empruntées aux extraits des comptes du duc pour les années 1371-1372, et nous ont semblé plus caractéristiques que les équivalentes de monnaies anciennes et modernes, fournies par quantité d'ouvrages spéciaux ou généraux, auxquels se reportera aisément le lecteur.

missions. Et promectent chescun exercer le mieulx que il pourra, en tous lieux où ils seront mander, et raporter vérité li ung à l'autre de tout ce que il gaigneront et que leur sera donné, » etc. Le second texte est un contrat d'apprentissage par lequel, en 1389, « Jehan, filz Hugues de Vautravers, menestrel, se loue et commande » pour deux ans, « à Guillaume de Viezmolins, de Dijon, menestrel,... pour le servir et obyr en fait de menestrandie (et) en ouvrages de vignes, de champs, de terres et autres choses licites et honnestes que il pourra faire (à) son proufit et que commander li volra, excepté batre en grange et faucher. Et par led. temps, led. Guillaume le doit introduire, de son pooir, en l'art et mestier de menestrandie, » etc. (1)

Un fait qui se trouve plusieurs fois mentionné dans les extraits de comptes doit encore nous arrêter, parce qu'il appelle une explication, croyons-nous, différente de celle que Edmond Vander Straeten a donnée pour des cas analogues. Il s'agit des « escoles » de menestrandie, au sujet desquelles le volume de B. Prost apporte les renseignements suivants :

Année 1364. — Le 2 mars, Jehan Pincepaste, menestrier du duc de Bourgogne, donne quittance de 18 florins dont Mgr l'avait gratifié « pour aler es escoles, pour soutenir ses fraiz et despens et pour consideracion de ses bons services » (2).

Année 1369. — Le 15 février, le duc fait don de 80 francs à ses menestriers « Fredelic, Jaquinot de Vaingnory, Connim et Claux,... pour aler aux escoles en ce present Karesme » (3).

Année 1377. — Le 4 février, il est délivré 120 francs « à Jehanin de Dignant, Harefort et Loyset, menestriers de Mgr, pour don fait à eulx, ceste fois, de grace especial, pour faire les despens d'eulz, de leurs varlés et chevaux, en alant aux escoles où Mgr les avoit envoiez, et pour retourner devers mond. Seigneur » (4).

En note de ce dernier article, B. Prost ajoute qu'il fut de même mandaté, les 6 et 25 mars 1378, une somme de 200 francs « aux menestriers de Mgr, pour don fait à eulx par Mgr, pour aler de Gand en Allemaine aux escoles et retourner devers Mgr, et pour suporter les frez et missions que il feront oudit voiage »,

(1) Tome I, p. 524, note relative à *l*'art. 2758.
(2) Art. 394.
(3) Art. 1067.
(3) Art. 3045.

Vander Straeten a connu ce dernier article et l'a cité d'après les *Archives des arts* (1). Nous reviendrons tout à l'heure sur les déductions singulières qu'il a cru pouvoir en tirer. Auparavant, nous rapprocherons des textes bourguignons quelques documents semblables.

Le premier, par ordre de dates, est un article des comptes du roi de Navarre, Charles le Mauvais, de l'année 1369 : « A maistre Jehan et Jehanin de Ronneaux, frères, Jacquemin de Mes et Guillemin le Maistre, menesterelx de Mgr, pour faire leurs despens en alant aux Escolles, 250 fr. » (2)

Sous la date de 1370-1371, Vander Straeten a cité un extrait des comptes, en langue flamande, de Jean II de Châtillon, qu'il emprunte à l'ouvrage intitulé *les Arts en Brabant* (3), et d'après lequel le prince octroya un subside à ses ménestrels, Hansen, joueur de pipe, et Henselin, joueur de « bonghe », pour se rendre à cheval aux écoles, « ter scolen te riden ».

En 1406, les comptes municipaux de la ville de Mons contiennent les lignes suivantes, que Vander Straeten a reproduites d'après A. Lacroix : « Au roy des menestreux de Haynaut et à plusieurs compaignons menestrelz qui, en son quaresme, avoient tenut leur escolles en la ville de Mons, fut donnet de courtoisie en ayde de fraix 4l. 10 s. » (4).

Le même musicologue a relevé dans les comptes de la ville d'Audenarde, en mars 1409, la mention d'un don à des femmes ménestrelles de Bourgogne, qui revenaient des écoles, « ghegeven, den 8ten dach in maerte, mer vrauwen menestruele van Bourgognen, doen sy quamen van der schole, 36 s. par. » ; et, dans les comptes de la ville d'Ypres, en 1429 et 1432, la mention des dépenses occasionnées par la présence des ménestrels, qui étaient venus tenir en cette ville leur assemblée des écoles, « vergaderinghe van der scoole » (5).

Nous nous arrêterons à 1427 et à cet article des comptes

(1) Vander Straeten, *la Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 121. Le tome et la page des *Archives des arts* ne sont pas indiqués.

(2) Le compte des recette et dépense du roi de Navarre en France et en Normandie de 1367 à 1370, publié par E. Izarn, Paris, 1885, in-8.

(3) Vander Straeten, ouvr. cité, t. IV, p. 154. — La citation des *Arts en Brabant* est faite sans indication de tome et de page.

(4) Vander Straeten, t. IV, p. 246. — A. Lacroix, Episodes du règne de Jean de Bavière, p. 43.

(5) Vander Straeten, t. IV, p. 132 et 138.

de la ville de Cambrai, qu'a publié C. — A. Lefebvre : « Au roy des menestriers et toute sa compagnie venus en cette cité tenir escole de leur ebattement pour l'année, compris 60 s. pour vin à eux présenté, 13 livres » (1).

La tendance à disserter, supposer et amplifier, de Vander Straeten, s'est donné amplement carrière à propos des « escoles » de menestriers. Du texte de 1378, par exemple, qui regarde le don de Philippe le Hardi à ses musiciens « *pour aller de Gand en Allemagne aux escoles* et retourner devers Mgr », le musicologue flamand est parti pour assurer que « une ville aussi industrieuse, aussi commerçante que l'était Gand... devait avoir des ressources importantes au point de vue de la musique instrumentale... chaque gilde avait à sa tête une bande de ménestrels exercés... la réputation de ces ménestrels de guerre devait être bien grande, *puisque* Philippe le Hardi *y envoya* en 1378 ses *jeunes instrumentistes faire leur apprentissage, avant de les placer en Allemagne*, pour s'y perfectionner dans leur art. » Vander Straeten ne déploie pas moins d'imagination dans son commentaire de l'article des comptes d'Audenarde, de 1409 ; il y entrevoit une école de musique municipale, « fréquentée par les ménestrels de la duchesse de Bourgogne », école dirigée à l'hôtel de ville par un maître, ou bien par les ménestrels euxmêmes, à moins encore que ceux-ci n'y soient allés « simplement » prendre « des leçons littéraires » !...

L'explication la plus vraisemblable, et, à notre avis, la seule, consiste à ne chercher dans ces « écoles » où se rendaient de toutes parts des menestriers de profession, et qu'ils « tenaient » en carême, en des villes d'année en année différentes, rien qui ressemble à « l'école », au sens pédagogique du mot, mais bien une *assemblée*, une réunion corporative. Si les écoles se tenaient en carême, c'est qu'en ces quelques semaines d'abstinence, les banquets et les fêtes ne les retenaient pas, pour « jouer et faire leur mestier », auprès de leurs seigneurs ; et si les assemblées avaient lieu le plus souvent en une ville des Flandres, ou en Allemagne, c'est que le recrutement du personnel musical des cours françaises, et surtout, en raison de la situation géographique de ses possessions, de la cour du duc de Bourgogne, se faisait principalement dans ces contrées. En dehors, en effet,

(1) C.-A. Lefebvre, *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambrésis*, p. 17.

des noms de quelques menestriers, qui révèlent une origine franco-flamande, l'on voit en 1374 Philippe ordonnancer un paiement de 10 francs à Louys Molier son menestrier, « pour faire les despens de luy et de son cheval, en alant en Alemaingne querre aucuns menestriers pour Mgr, là où il l'envoie » (1).

Nous avons prolongé ce résumé du premier volume des *Inventaires et Extraits de comptes des ducs de Bourgogne plus qu'il n'était nécessaire pour en* montrer la très grande utilité au point de vue de l'histoire musicale. Aux lecteurs, maintenant, de pousser plus loin l'examen, et d'admirer l'immense et sûre érudition développée par B. Prost dans les notes, sur lesquelles la richesse des textes ne nous a pas laissé le temps de nous arrêter.

Michel Brenet.

(1) Art. 2055.





UNE BELLE VENTE D'AUTOGRAPHES



A passion des autographes est chose nouvelle parmi les amis de la musique. Avant l'invention de l'imprimerie et tant que dura l'industrie des copistes, le manuscrit d'auteur fut considéré comme un objet de peu de prix. Du moyen âge et de la renaissance on ne connaît pour ainsi dire pas d'autographes musicaux. Les grands créateurs de l'opéra et de la musique instrumentale, Scarlatti, Lully, Corelli, Couperin, nous ont sans doute laissé quelques témoignages de leur écriture, mais perdus et confondus au milieu des copies multiples exécutées autour d'eux. C'est le hasard qui a conservé çà et là dans nos dépôts tel ou tel fonds manuscrit d'une évidente authenticité, comme le sont par exemple les volumes de la main de Marc-Antoine Charpentier, orgueil de la bibliothèque nationale.

A partir de Rameau il semble qu'on ait attaché plus de valeur à l'écriture personnelle des maîtres musiciens. Le respect du génie (qui est devenu presque superstitieux de nos jours) encourageait une curiosité de plus en plus vive. Quelques fureteurs avisés se mirent à collectionner. Cependant le gros du public restait indifférent, et vers 1860, M. Weckerlin pouvait encore se voir adjuger en vente publique une cantate autographe de Rameau pour deux louis. Enfin Malherbe vint, et notre éminent collègue contribua plus qu'un autre à diriger le goût des amateurs vers cette spécialité inconnue. L'élan était donné, il est devenu irrésistible et, depuis quelques temps, la mode s'est établie dans ce domaine nouveau, pour la plus grande joie des amateurs de choses anciennes.

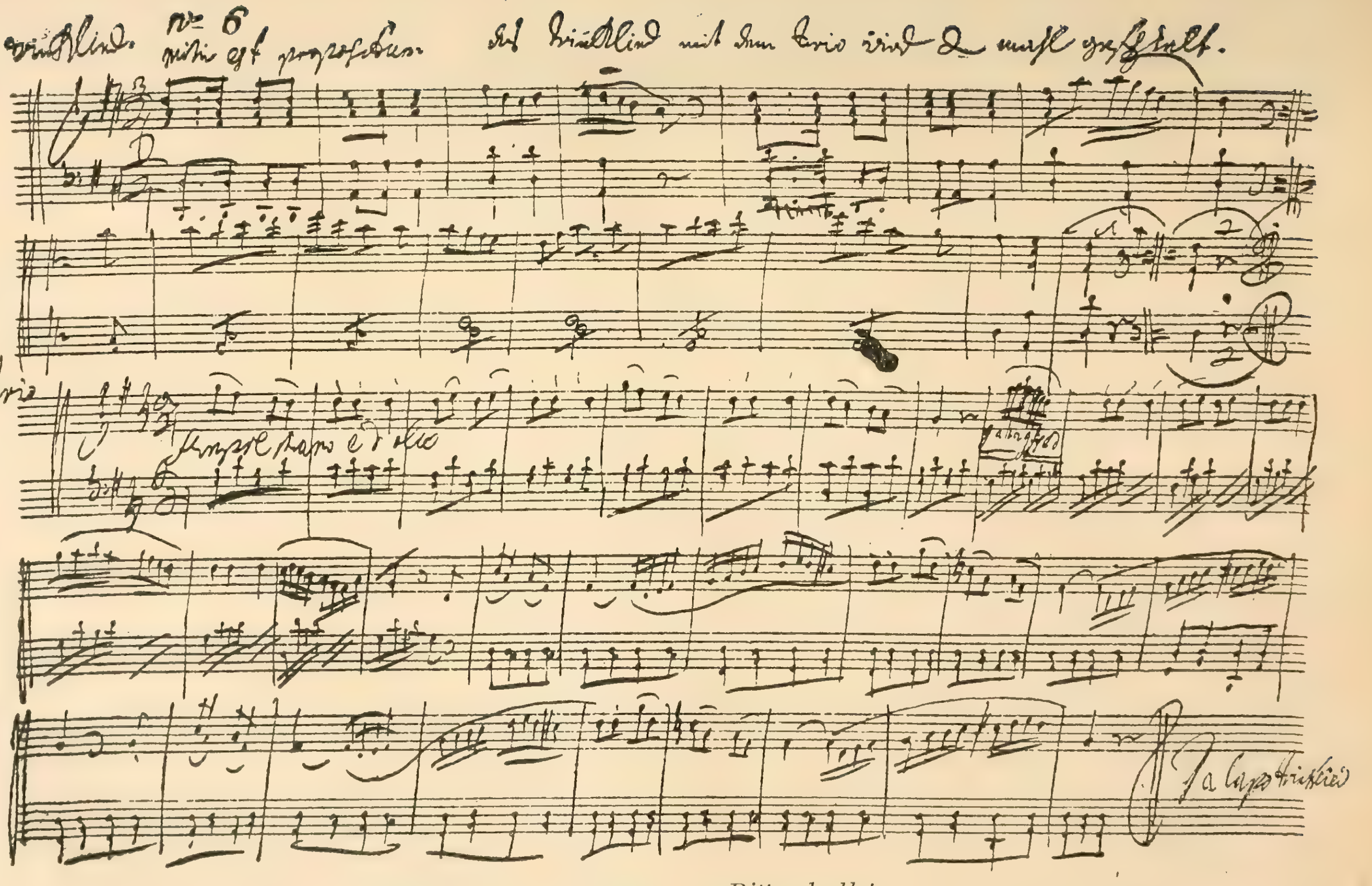
De toutes parts sortent des reliques précieuses, et c'est un

aliment de plus offert aux bibliophiles. La saison dernière, s'est montrée particulièrement féconde en surprises agréables de ce genre. D'Allemagne et d'Angleterre sont apparues successivement des séries qui ne se montreront sans doute plus de sitôt. A Vienne (1) on vit passer en vente, au milieu de beaucoup d'autres raretés, une lettre de Léopold Mozart racontant la naissance de son fils, des esquisses de Beethoven, parmi lesquelles un plaisant certificat donné par le maître à sa femme de charge. A Leipzig (2) le concerto en *ut* pour piano, de Mozart, plusieurs œuvres de Schubert, et une importante collection de Wagner. A Londres (3) les fameuses copies du « Messias », exécutées par Smith sous les yeux de Haendel, et qui nous révèlèrent si précisément les procédés d'ornementation mélodique réclamé par l'exécution de ces œuvres.

Voici qu'enfin à Berlin, M. Liepmannssohn, le bon génie des musicologues, inaugure l'année nouvelle par une vente sensationnelle, dont les éléments proviennent de plusieurs collections réunies : celle de Taubert, musicien berlinois, de Stockhausen, professeur de chant à Francfort, et de Schlesinger, éditeur à Paris. De ces trois fonds le dernier est le plus important, Schlesinger était établi à Paris dès l'époque où Beethoven vivait encore, et il correspondait avec le maître de Vienne. Brandus, dont on se souvient, lui succéda, et fut à même, lui aussi, de rassembler de remarquables autographes. La collection Brandus alla directement, à une date récente, dans les cartons de M. Malherbe. Mais Schlesinger, en se retirant avait emporté un certain nombre de pièces de choix. Ce sont elles que M. Liepmannssohn s'est donné le plaisir de présenter il y a quelques jours aux enchères.

Tous les collectionneurs de l'Europe assistaient à cette solennité dans la salle de la Bernburgerstrasse, heureux et un peu anxieux de mesurer leurs forces. De leur côté, les grands artistes du XIX[e] siècle se trouvaient représentés par leurs œuvres, et attendaient sagement, dans l'ordre alphabétique, l'heure de la rivalité. Wagner, qui ne manque pas une occasion de se produire, présentait quatre belles lettres, dont une atteignit 300 mk. Weber le suivit de près avec une lettre de 320 mk.

(1) Gilhofer und Ranschurg. Octobre 1906.
(2) Boerner Février 1907.
(3) Sotheby. Juillet 1907.



BEETHOVEN. AUTOGRAPHE DU *Ritter ballet* DE 1791.

BEETHOVEN, QUATUOR EN *fa majeur*, OP. 135.

Le vieux Spontini nous offrit un fragment de son *Agnès von Hohenstaufen* (210) et Paer la partition *d'Ondine et Sophronia* (230). (On fait ce qu'on peut !) Smetana le Tchèque eut un succès de curiosité avec plusieurs manuscrits (en tout 1.250 mk.) Au milieu de ces maîtres, les virtuoses comme Paganini, Rubinstein, Ries, etc... tenaient leur place avec des succès divers. Une grande fantaisie de Liszt sur les Huguenots monte à 500 mk. Quelques ballades de Loewe se maintiennent en moyenne à 200 mk., sage limite que le prudent Mendelssohn voulut aussi respecter, avec quelques lettres et romances. Un feuillet d'album de Rossini s'en tient à 120 mk.

Les gros enjeux commencent avec le *Saengers Fluch* (600) et la *Fantaisie* (1.200) de Schumann. Toutefois on peut se demander pourquoi une correspondance de 14 lettres du même maître n'atteint que 300 mk ! Il est probable que nous verrons à quelque jour, ce lot intéressant reparaître tout à coup à un de ces prix fabuleux, qui tentent l'Amérique, et font monter les cours. Schubert, toujours remarqué, se fait acclamer avec 8 œuvres joliment écrites (en tout 6.500). Un Brahms monte à 1700 mk.

Enfin voici des noms que la France réclame, et auxquels elle a montré toute sa sollicitude. La valse en *mi* bémol de Chopin s'élève à 2.800 mk, et quatre mazurkas à 1.800 mk. De Berlioz, quelques lettres (qui achèveront de le compromettre) et surtout un « Chant des Marseillais » (1.100), piquent notre curiosité. Halévy tente de nous éblouir en nous offrant à la fois huit partitions d'orchestre : *Manon*, la *Tentation*, *Ludovic*, *Guido*, le *Shériff*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre*, et enfin *la Juive* (3,035), qui réintègrent leur patrie. De même Meyerbeer cède à la France la partition de *Robert le Diable* pour un millier de marks.

Après ces péripéties, il ne pouvait se produire qu'un coup d'éclat. Beethoven en eut toute la gloire. Nous avons pu contempler en cette séance mémorable l'original du *Ritterballet* composé à Bonn en 1790 et que cette ville voulut reprendre (5.025 mk.), Puis un chœur des *Ruines d'Athènes* (1.050), un très curieux cahier de conversation de 1825 (1.800). Enfin deux reliques insignes : la sonate pour piano en *mi* majeur (16.010 mk) et le quatuor à cordes, dernier œuvre du maître (14.710 mk) !

On voit combien d'émotions se résument en quelques heures d'enchères, et que de réflexions se pressent à la vue de ces

pages brusquement offertes à l'avidité publique. La littérature aurait ici beau jeu pour disserter à l'aise. Mais l'histoire musicale ne peut que se réjouir de voir les manuscrits autographes protégés par l'estime où les tiennent les collectionneurs et par l'estimation des libraires. La connaissance des écritures est un excellent moyen, non seulement de critique historique, mais aussi d'investigation psychologique. L'identification des textes doit trouver dans la comparaison des autographes, dans l'isographie, un précieux auxiliaire. Et la graphologie musicale, dont personne ne s'est encore avisé, rencontrera bien un jour des adeptes. En attendant, que les collections s'enrichissent, et nous préservent de cette incurie qui a si longtemps porté préjudice aux intérêts de la documentation historique.

JEAN LE ROUX.





LA NOTATION MUSICALE

La notation musicale, telle qu'elle existe aujourd'hui, est à ce point compliquée et irrégulière, que bien des tentatives ont été faites pour l'améliorer. Aucune n'a réussi jusqu'à présent, parce que la gent musicale est de toutes la plus routinière, la plus jalouse de ses arcanes et la plus vaine de complications inutiles ; il faut dire aussi que les inventeurs, uniquement occupés de simplifier, avaient le tort de renoncer à de précieux avantages : ainsi les notations chiffrées, dont la cause a été soutenue avec tant d'ardeur, depuis Rousseau jusqu'à M. Armand Chevé (maître de chant à l'Ecole Normale Supérieure), n'ont pas réussi à s'imposer, pour la raison qu'elles ne rendaient pas sensible aux yeux le mouvement de la mélodie et ne traduisaient que péniblement les modulations rapides et les progressions chromatiques. Vouées au diatonique le plus pur, elles allaient à l'encontre du mouvement qui entraîne aujourd'hui la musique hors des limites prudentes que lui traçaient les anciennes gammes de huit notes à l'octave. Il y a un progrès général de la musique, comme de tous les arts ; ce qui ne signifie nullement que les œuvres modernes enferment en elles plus de beauté que celles des temps anciens, mais seulement que les moyens ont changé. L'histoire est impossible, si l'on ne retire à ces mots de progrès ou d'évolution le sens utopique dont les ont chargés nos rhéteurs humanitaires : une marche régulière n'est pas nécessairement une amélioration ; l'avenir n'est pas la lumière, pas plus que le passé n'est erreur et ténèbres. Il faut donc constater sans amertume que le règne de la tonalité est

passé : rien de plus normal ; elle a commencé, elle s'est bâtie avec les ruines des anciens modes grégoriens, venus eux-mêmes de la musique grecque déformée et mal comprise ; à son tour elle doit disparaître, pour céder la place à un système plus simple : le dièse et le bémol, qui sont des acquisitions récentes, doivent cesser de compter comme des altérations ou des accidents ; ils recevront droit de cité, auront leur place marquée, seront les égaux des notes naturelles, dépossédées d'un privilège depuis longtemps aboli en fait : en quoi un *ré dièze* ou un *sol bémol* est-il plus insolite, plus rare et plus surprenant pour nos oreilles qu'un *ut* ou bien un *fa ?* Le temps n'est plus où les chanteurs, accoutumés à leurs clés sans armure, solfiaient toute leur musique en *ut* majeur ; nos instruments sont indifférents à la plus ou moins grande complication de l'orthographe : tous sont devenus chromatiques ; la harpe à pédales est condamnée au même titre que le cor d'harmonie. Pourquoi donc la notation ne répondrait-elle pas à ce sentiment nouveau de la musique ? C'est ce qu'a pensé M. Hautstont, et le système qu'il présente, au lieu d'être en retard sur l'usage, s'y conforme au contraire avec la plus grande exactitude (1) : c'est pourquoi le succès m'en paraît, sinon certain, du moins fort souhaitable.

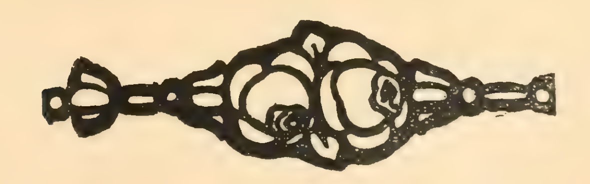
Une octave, divisée chromatiquement et selon l'approximation très suffisante de tempérament égal, comprend 12 sons différents (*ut, ut-dièse-ré-bémol, ré, ré-dièse-mi-bémol, mi,* etc.). M. Hautstont donne à chacun d'eux un signe spécial ; de plus il arrive, par une ingénieuse disposition de lignes, à rendre ce signe invariable, quelque soit l'octave considérée : dans notre système au contraire, à chaque changement d'octave correspond un changement de signe. Aussi les clés sont supprimées, tout l'ensemble des sons réparti en huit octaves (de l'*ut* de 32.3 vibrations à l'*ut* de 8276.8 vibrations), désignées, en tête des portées, par de simples numéros d'ordre. La lecture d'une partition pour grand orchestre deviendra ainsi plus aisée que celle d'un morceau de piano en clés de sol et de fa.

Je ne donne ici qu'un aperçu de ce système si clair, auquel on ne peut faire qu'un reproche sérieux : c'est d'avoir un auteur. Jusqu'à présent, la notation musicale semble ne s'être modifiée que lentement, par des interventions obscures, presque insen-

(1) *Notation musicale autonome.* Paris, Imprimerie de l'Ecole municipale Estienne, 1907. In-4°, 39 pp.

sibles. Mais rien ne prouve qu'il en sera toujours ainsi. La poésie, la musique elle-même ont commencé par être anonymes avant d'appartenir aux génies créateurs. L'inégalité naturelle entre les hommes, d'abord imperceptible, s'affirme à mesure qu'ils se développent : tel est le progrès de l'humanité. Une volonté forte, un esprit supérieur, ont de plus en plus d'empire sur les êtres et les choses. Déjà une langue, l'espéranto, a pu être inventée, se répandre, vivre quelques années : le langage est cependant, de toutes les œuvres humaines, celle qui semblait réclamer la plus immense et la plus impersonnelle collaboratien. Un système de notation comme celui de M. Hautstont, qui ne détruit rien, mais corrige seulement les défauts du système actuel et le met d'accord avec la pratique, a donc aussi des chances de s'imposer peu à peu. La vie est courte ; et l'art est difficile. De longues heures, prises par l'aride solfège aux clés innombrables, ne pourraient-elles être économisées utilement, dans l'éducation du jeune musicien ? Il ne serait pas embarrassé, je suppose, pour leur trouver un nouvel emploi : sans parler des études propres à son art, ne pourrait-il prendre quelques notions d'histoire, de physique, lire quelques poètes, ou simplement aller se promener dans la campagne en écoutant les bruits de la nature ? La musique est certainement appelée à tenir une place de plus en plus importante dans notre vie. Il faut que ceux qui se vouent à cet art se rendent dignes du rôle qui leur sera dévolu. Sauf de très illustres exceptions, ils en sont bien loin encore. Et on ne peut leur en vouloir, s'ils arrivent jusqu'à l'âge d'homme en ignorant tout du monde qui les entoure : l'apprentissage a dévoré tous leurs instants. De quel intérêt ne serait-il pas d'alléger le poids écrasant du métier !

LOUIS LALOY.





Un Théâtre de Musique à Paris

Le maître Saint-Saëns écrivait un jour les lignes suivantes :

« Quant d'un bout du monde à l'autre, en Europe, en Amérique, les salles sonores, spacieuses, s'ouvrent partout aux manifestations de l'Art musical, il est déplorable que Paris en soit dépourvu. Et si, à la place du cirque d'Itorff, une belle salle de musique s'élevait, on pourrait se consoler de la disparition de cette perle des Champs-Elysées. »

On sait que cet appel du maître a été entendu, et que M. Gabriel Astruc, éditeur de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, a obtenu de la Ville de Paris la concession de l'emplacement de l'ancien Cirque d'Eté, aux Champs-Elysées, — celui-là même dont parle M. Saint-Saëns. — pour y construire le théâtre idéal, la salle depuis si longtemps réclamée.

Pour assurer le succès artistique et la vogue permanente du nouveau Théâtre, M. Gabriel Astruc a eu l'idée de créer un vaste groupement dont le but a été immédiatement compris et approuvé par les plus hautes personnalités du monde entier : il a fondé le *Comité international de Patronage Artistique.*

En effet, si la France a fourni depuis un siècle de grands musiciens et de grands virtuoses qui ont, aux quatre coins du monde, porté l'éclat de son génie, par contre, les pays étrangers ont produit une lignée superbe de maîtres admirables qui presque tous, sont venus demander à Paris leur consécration définitive.

Mais, si Paris exerce sur tous les artistes du dehors une si grande attraction, ceux-ci ont rarement les moyens matériels

de venir en France ou les relations qui leur permettent d'y être reçus et fêtés.

C'est pourquoi il a été créé, dans chaque pays, des comités particuliers qui s'intéresseront à leurs compatriotes et les adresseront, sous leurs auspices, à l'Office Spécial créé à Paris pour les accueillir.

Cet office, dont le siège se trouvera au futur Théâtre des Champs-Elysées, aura pour mission de recevoir les artistes étrangers et de les aider à obtenir aux meilleures conditions tout ce qui leur sera utile durant leur séjour et pour les besoins de leur carrière : logement, pension, professeur, accompagnateur, publicité, organisation de représentations ou de concerts et présentation dans tous les centres artistiques parisiens.

Ainsi les artistes économiseront du temps et de l'argent ; leur chemin sera facilité au lieu d'être parsemé d'obstacles.

Les encouragements les plus flatteurs ont accueilli immédiatement l'œuvre nouvelle.

En tête des Comités Nationaux, plusieurs membres des familles impériales et royales ont accordé leur auguste protection au Théâtre des Champs-Elysées.

Citons notamment :

S. A. R. la Princesse héritière de Roumanie.

S. A. I. la Grande-Duchesse Wladimir de Russie.

S. A. R. la Duchesse de Gênes.

S. A. R. l'Infante Marie de la Paz, Princesse de Bavière.

S. A. R. l'Infante Eulalie d'Espagne.

S. A. S. le Prince de Monaco.

S. A. R. le Prince Louis-Ferdinand de Bavière.

Voici les adhésions qui sont parvenues jusqu'ici à M. Gabriel Astruc :

Comité Français : M. Louis Barthou, ministre des travaux publics ; M. Pierre Baudin, ancien ministre ; M. André Bénac ; M. Georges Berger, député ; Mme Maurice Bischoffsheim ; Mme la comtesse du Bourg de Bozas ; Mme la princesse de Brancovan ; Mme la princesse Amédée de Broglie ; M. le comte I. de Camondo ; Mme la comtesse Jean de Castellane ; M. P.-A. Chéramy ; Mme la comtesse Adhéaume de Chevigné ; M. Henry Deutsch (de la Meurthe) ; M. le marquis de Dion ; M. Jean Dupuy, ancien ministre ; M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire national de musique ; Mme la comtesse de Fels ;

M. François Flameng, membre de l'Institut ; M. le comte Alexandre de Gabriac ; M. le comte André de Ganay ; Mme la comtesse Greffulhe, présidente de la Société des Grandes Auditions Musicales de France ; M. Fernand Halphen ; M. le comte Eugène d'Harcourt ; M. le comte d'Haussonville, de l'Académie Française ; M. Georges Heine ; M. James H. Hyde ; M. le comte Vincent d'Indy ; M. James de Kerjégu ; M. le ch^{er} René de Knyff; M. le marquis du Lau ; Mme Madeleine Lemaire ; M. le marquis de Massa, président du Cercle de l'Union Artistique ; Mme Etienne Mallet ; M. Max de Marande ; M. Massenet, membre de l'Institut ; S. A. Mme la princesse Murat ; Mme la princesse de Poix ; Mme la princesse Edmond de Polignac ; Mme la princesse André Poniatowski ; Mme la comtesse Edmond de Pourtalès ; M. et Mme Jean de Reszké ; M. Jules Roche, député ; Mme la baronne Henri de Rothschild ; M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut ; M. Arthur Spitzer ; Mme Louis Stern ; M. le comte Louis de Turenne ; M. Ch.-M. Widor ; M. le baron de Zuylen de Nyevelt, président de l'Automobile-Club de France.

Comité Américain : Présidente, Mme William K. Vanderbilt ; Mme John Jacob Astor ; M. Charles T. Barney; M. Ogden Goelett ; M. et Mme Otto H. Kahn ; M. J. Pierpont Morgan ; M. James Stillmann, etc.

Comité Anglais : Sir Ernest Cassel ; Mme la comtesse de Grey ; M. et Mme H.-W. Higgins ; Mme la duchesse de Portland ; Mme la duchesse de Rutland ; Lady Maud Warrender.

Comité allemand : S. A. S. la princesse de Hatzfeldt. duchesse de Trachenberg ; S. Exc. M. le comte de Below ; Mme de Friedlander-Fuld ; S. Exc. M. le baron de Knesebeck ; S. Exc. l'intendant g^{al} baron de Ledebur ; Mme Lilli Lehmann ; M. le Pr Arthur Nikisch ; M. le Dr Otto Neitzel ; M. le baron von Nimptsch ; Mme von Rath ; Mme Cornélie Richter, née Meyerbeer ; S. Exc. M. le comte de Seckendorff ; M. le Dr Richard Strauss ; S. Exc. l'intendant g^{al} baron de Wangenheim ; M. le Dr Félix Weingartner

Comité Autrichien (en formation) : Présidente, S. A. S. Mme la princesse de Metternich-Sandor.

Comité Bavarois : S. A. R. le prince Louis-Ferdinand de Bavière ; S. A. R. l'infante Marie de la Paz, Mme la princesse de Oettingen-Spielberg, née princesse de Metternich ; S. Exc.

M. le baron von Speidel, intendant général des théâtres royaux de Bavière ; M. le conseiller Félix Mottl;

Comité Belge : Mme la baronne Lambert de Rothschild ; M. Henri Fester; M. Octave Maus ; M. Myrtil Schleisinger, M. Ernest Van Dyck.

Comité Espagnol : S. A. R. l'infante Eulalie ; Mme la marquise del Merito ; M. le comte de Pradère ; Mme la comtesse de la Vinaza ; M. Albeniz.

Comité Hongrois (en formation).

Comité Italien : S. A. R. la duchesse de Gênes ; M. le prince Rofredo Gaëtani ; M. le comte de San-Martino ; M. le duc de Camastra ; Mme la comtesse Morosini ; MM. Arrigo Boïto ; Tito Ricordi, Edoardo Sonzogno.

Comité Portugais : M. le comte d'Azevedo da Silva, ministre plénipotentiaire ; M. Manuel de Castro Guimaraes ; M. O'Neill de Tyrone ; M. le comte de Valle Flor.

P. Dollien.





LE MOIS

THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Chemineau,* drame lyrique en quatre actes, de Jean RICHEPIN et Xavier LEROUX.

Comme l'a fort bien vu M. Jean Richepin, ce qui définit le chemineau, c'est qu'il chemine. Il est donc bien malaisé de l'emprisonner dans la cage d'une scène immobile pendant un temps notable ; cette difficulté même eût tenté peut-être un virtuose de l'intrigue comme M. Sardou ; elle a fait reculer M. Richepin : son personnage traverse simplement le drame, à deux reprises, pour nouer l'action et la dénouer, laissant les autres s'arranger comme ils peuvent dans l'intervalle. N'être jamais là, c'est sa marque même, c'est sa force et son trait unique de caractère. On sait comment s'y prend le joyeux drille pour tout embrouiller d'abord, selon les lois de l'éternel mélodrame : engagé pour la moisson chez maître Pierre, il séduit en manière de passe-temps une des filles de la ferme, Toinette, qui se trouve promise au premier valet François. Puis il s'éloigne en chantant sa chanson. François a trop aimé Toinette pour ne pas l'épouser malgré sa faute et reconnaître son enfant ; mais on se garde bien de nous laisser assister aux luttes et aux progrès de sentiments qui ont pu amener ce mélancolique mariage. Toujours prudent, M. Richepin craint les pièges d'une psychologie complexe, et, preste, nous transporte à vingt ans de distance. Mal payé de sa bonté, François a reçu du féroce destin une

paralysie qui le cloue sur sa chaise ; et voilà que Toinet, le fils du chemineau, a grandi, et s'est épris, comme par hasard, de la propre fille de maître Pierre, Aline, qui se montre sensible à sa flamme ; mais le riche fermier connaît le secret : il ne veut pas d'un bâtard pour gendre, et vient crier lui-même cette insulte à Toinette et François atterrés. En conséquence, le 3e acte nous transporte à l'auberge, où Toinet chancelant cuve son désespoir d'amour. Mais le chemineau n'est pas loin de cette auberge : il passe, s'arrête un instant, et soudain, au souvenir d'une aventure qui n'a pas dû être unique en son existence, il se découvre un cœur de père ; inopinée, la voix du sang clame en sa conscience : il mariera Toinet à son Aline. C'est à quoi il s'occupe, au quatrième acte du drame, dont l'Opéra-Comique a cru devoir se priver ; ceux qui furent à l'Odéon, voilà dix ans, se souviennent peut-être que ce chemineau quelque peu sorcier intimidait maître Pierre en le menaçant du mauvais œil. Au cinquième acte tout est arrangé : le jeune ménage est installé dans la maison de François, et la nuit de Noël est appelée à la rescousse pour raviver une émotion mollissante. C'est là que, tous partis pour la messe dans l'obscurité neigeuse, le vieux malade rend l'âme entre les bras de son ami et précurseur le bon chemineau, et lui lègue sa femme : mais l'autre ne l'entend pas ainsi : il aime mieux que tout au monde sa liberté, et déguerpit avant le retour de l'église. Aussi bien a-t-il épuisé tous les lieux communs que son rôle comporte.

La musique de M. Xavier Leroux n'est pas plus dramatique, en soi, que le poème. C'est une bonne pâte de musique, honnête et lourde, qui se déroule interminablement. Rien n'y éclate, sauf quelques hurlements de cuivre à l'occasion de telle menace ou de tel sanglot. Les idées ont cette élégance banale, cette symétrie facile, cet entrain monotone qui caractérise les disciples de M. Massenet. Même quand le rythme est à quatre temps, on le jouerait à trois, tant l'allure est celle de la valse de nos salons ; impossible d'échapper à ce « sphérique empire » dont parle un de nos grands poètes ; et les chansons populaires sur lesquelles s'est reposé l'auteur pour situer le drame, ont encore, en dépit de quelque sensible omise ou altérée, ces courbes que l'on voudrait au moins pouvoir dire voluptueuses comme chez le maître, et qui sont ici seulement aisées, et usées : véritables rampes d'escalier. L'harmonie rudimentaire et l'orchestre où

vainement le hautbois et le cor anglais s'efforcent à la rusticité, n'ajoutent à ce long enchaînement de romances ni couleur ni sentiment d'aucune sorte. Ce n'est pas que cette musique soit mauvaise : elle est correcte, fade, et désespérément ordinaire. C'est une rhétorique creuse et sans objet, qui ne s'accorde que trop aux alexandrins scolaires du poète.

Mais l'interprétation sauve tout. L'Opéra-Comique est aujourd'hui le théâtre de Paris où l'on sait le mieux faire valoir les belles œuvres et faire illusion sur les autres. Même dans ce dernier cas, il serait malséant de nous plaindre. Il existe un art du théatre, qui a ses beautés propres, ses moyens particuliers, et à qui littérature et musique ne servent que de prétexte. Les pièces japonaises, où Mmes Sada Yacco et Hanako ou M. Kawakami se montraient si émouvants, n'étaient que des canevas fort minces et passablement puérils : un tissu de méprises et de reconnaissances, ajustées sans façon l'une au bout de l'autre, pour offrir au talent de l'acteur de beaux effets de rire ou de larmes, ou de fureur, ou de mort atroce ; une sorte de concerto dramatique, avec de grands soli que seuls on écoute, et des transitions sans importance. De telles compositions trouveraient, je crois, bon accueil auprès du directeur actuel de l'Opéra-Comique : car il est homme de théâtre avant tout. Combien lui importent peu, sans doute, l'ineptie des tirades ou la platitude des mélodies, pourvu qu'il y ait matière à décors et à jeux de scène ! Ce drame mal construit, ces personnages sans caractère, ces rimes d'une sotte opulence, cette musique de cantate officielle, ont eu à ses yeux un mérite que Wagner ne saurait leur disputer : c'est de permettre à M. Jusseaume d'évoquer, en tableaux poétiques, la plaine torride et joyeuse, puis l'auberge à la croisée des routes, et les peupliers jaunis qui montent vers le ciel voilé ; enfin, la pauvre maison avec le fauteuil du malade sous la grande cheminée, l'horloge en sa gaine de bois, et plus loin, aperçue par une haie inexacte peut-être mais nécessaire, la nuit où vaguement on sent blanchir la neige. Et le rôle de François donnait à M. Jean Périer deux situations dont ce grand artiste a su tirer un parti merveilleux. Il faut le voir frémir sous l'outrage de maître Pierre, haleter, faire effort, et, par miracle, se lever sur ses jambes raidies, aller à son insulteur, le saisir, puis se retenir à lui, et s'abattre avec un grand cri. C'est dans toute la salle un frisson d'horreur qui se résout bientôt en

acclamations d'enthousiasme. La scène de la mort est plus belle, parce qu'elle est plus calme : une mort lente et douce, transie et paisible à la fois, douloureuse et presque consolée : une défaillance, un assoupissement, les yeux qui cherchent et se ferment, la tête qui s'incline, la voix qui hésite : c'est tout ; une concision de geste et d'accent que rien ne peut dépasser et qui blesse nos cœurs de cette tendresse douloureuse, noble privilège du créateur de Pelléas.

Les autres font de leur mieux, en des rôles qui se ressemblent par l'ingratitude : M. Vieulle donne une amusante silhouette de maître Pierre ; M. Cazeneuve est un ivrogne plein de cordialité ; Mlle Friché hurle de rudes sanglots, Mlle Mathieu Lutz n'a pas perdu cette voix pure que nous applaudissions naguère au Conservatoire ; M. Dufranne abuse un peu de la sienne auprès du mourant :

Faites que j'entende un peu d'harmonie
Et je mourrai bien.

M. Dufranne est trop généreux ; par ailleurs, il donne une bonne figure joviale à cet odieux chemineau dont seul le Client sérieux de Courteline pourrait qualifier les procédés : car il se conduit, la chose est certaine, non pas comme un, mais comme deux ou trois... le vocable qui suit, et que je n'ose écrire, serait compris dans toutes les campagnes de France ; cependant la pudeur paysanne l'évite ; on dit, en Franche-Comté : un habillé-de-soie.

LOUIS LALOY.



ART DE LA DANSE.

J'ai à signaler deux tentatives, dont l'une est fort maladroite, et l'autre digne d'être encouragée et suivie.

C'est par une aberration pure et simple, que Mme Loïe Fuller a voulu montrer au public ses bras et son visage ; car elle en est visiblement embarrassée. Autre chose est d'agiter des voiles colorés, et de disposer son corps en attitudes harmonieuses. L'artiste qui savait si bien nous montrer le vol des papillons ou les flammes de l'enfer n'a aucune idée de la danse ;

et la preuve, c'est qu'elle est réduite, pour représenter les mouvements du paon, à s'affubler d'une grotesque queue à ressorts, dont les Folies-Bergère ne voudraient pas.

Quant à la musique qui accompagne ces danses, destinées à affoler le malheureux Hérode, il m'est impossible d'en dire quoi que ce soit : malgré les vaillants efforts de M. Ingelbrecht, l'orchestre était si maigre et a joué si faux que je n'ai rien pu saisir de la pensée du compositeur, M. Fl. Schmitt. Il faut une revanche au *Théâtre des Arts*.

Mlle Mati est une émule d'Isadora Duneau : c'est dire qu'elle est éprise avant tout d'eurythmie, et j'ai beaucoup goûté ses danses grecques, inspirées des antiques peintures de vases. L'idée de les associer à des chansons populaires de la Grèce moderne n'est pas mauvaise ; et le grand naufrage de la musique ancienne ne laisse guère d'autre ressource. Cependant certains pas m'ont paru trop savants pour la fraîche naïveté des paroles. L'art de l'antiquité n'était pas populaire, à l'époque qui nous paraît le plus digne d'admiration, c'est-à-dire au Ve et au IVe siècle ; poésie, musique et danse rivalisaient de recherche et de subtilité. Le mieux serait peut-être de refaire, avec notre sentiment moderne de l'harmonie, une musique égale en raffinement à celle qui charmait Périclès. Parmi nos jeunes compositeurs, j'en vois plus d'un qui ne demanderait qu'à devenir l'émule de Timothée et à répéter avec lui :

Je ne veux pas des chants anciens ;
Les nouveaux ont un autre pouvoir ;
Zeus est aujourd'hui notre roi,
C'est jadis que régnait Kronos,
Loin de nous la Muse ancienne !

Mlle Mati, qui est une artiste douée et sérieuse, mérite que sa danse soit mise en musique.

Quant au *Lac des Aulnes*, à l'Opéra, c'est une désolante ineptie chorégraphique, qui répond peut-être exactement à l'état d'esprit du proverbial « vieil abonné ». Mais alors c'est qu'il est bien vieux, ce vieux Monsieur. Je suis inquiet pour son fauteuil. La musique de M. Henri Maréchal mêle de pieuses allusions à la romance de Schubert avec des rythmes de quadrille ou de mazurka et des flonflons d'hippodrome ; cependant

que des jets de lumière violette ou pourpre parcourent, au petit bonheur, la scène où s'agitent un génie en maillot replet et la charmante Mlle Zambelli, aux longues jambes agiles, nerveuses et frémissantes d'impatience. M. Gailhard sourit avec complaisance à ce qu'il croit un triomphe et rêve de revenir bientôt, grâce aux 97 fr. 50 de bénéfice qu'il a su réaliser en tout son privilège. Souhaitons-lui d'avoir mis de côté, pour son usage personnel, quelques économies, et donnons-lui un bon adieu, sans au revoir.

Louis Laloy.



CONCERTS DU DIMANCHE.

Ils ne nous ont pas, jusqu'à ce jour, donné grande surprise. M. Chevillard a bien raison de nous rappeler l'existence de Haydn et de Mozart, et il a nettement détaillé la *Petite Suite* de Cl. Debussy, œuvre ancienne et toujours charmante, dont M. Busser a bien compris les velléités orchestrales. Comme inédit, il s'est contenté d'un fragment de poème symphonique d'A. Roussel, *Faunes et Dryades*, dont j'ai goûté le paganisme ému et discret, à la manière d'Henri de Régnier, la tendresse mélancolique et les fines couleurs : une sensibilité distinguée, dont la vivacité se tempère de réflexions, de retours et de regrets, voilà ce qui appartient en propre à M. Roussel, et le met bien au-dessus de toute scholastique.

M. Colonne a sur M. Chevillard l'avantage de posséder une vaste salle aux sonorités chaudes, où se presse un public dense et altéré de musique. Plusieurs de ces braves gens suivent avec attention l'exégèse de la *Symphonie pastorale*, et prennent garde de confondre l'Orage avec le Chant de reconnaissance. Il est donc bien inutile de se torturer l'esprit, de chercher des intentions cachées, des renversements de nuances, des brisures de rythme, et de mettre tout à l'envers : l'endroit a pour eux toute la fraîcheur du neuf, et M. Colonne le leur montre avec une honnête franchise ; sans doute on pourrait épiloguer sur tel détail mal venu ou peu précis ; mais le sentiment général est juste, l'orchestre a des mouvements aisés, une grande voix harmonieuse qui s'enfle et s'apaise

tour à tour. Que faut-il de plus ? Tous sont émus, depuis le négociant cossu des fauteuils jusqu'au commis du poulailler. S'il y eut jamais une salle et une interprétation dignes du nom de « populaires », c'est au Châtelet qu'il les faut chercher.

L'*Apprenti sorcier*, de P. Dukas, perd quelque peu, je dois le dire, à cette exécution large et flottante : il perd son ironie, et gagne une lourdeur imprévue. Mais qu'importe encore, puisque le public charmé demande un *bis* aussitôt accordé ? Les fragments de la musique de scène écrite par M. A. Bruneau pour la *Faute de l'Abbé Mouret* n'ont rien à perdre : seules les bonnes intentions abondent en ces mélodies qui s'épuisent en vaines poursuites de la « belle phrase », ces basses qui grondent comme des monstres inoffensifs, ces chaînes de sixtes ou de tierces où s'avoue une touchante pauvreté d'harmonie, ces cuivres qui éclatent au moment où l'on s'y attend le moins, avec des allures militaires qui ont dû faire frémir dans la tombe les Mânes intoxiqués d'Emile Zola. Mais c'est beau, un unisson de violoncelles, une fanfare de trombones ou une caresse de célesta, surtout quand on a peiné la semaine entière, à faire des écritures sous le gaz. Et l'on applaudit, encore qu'avec un peu de surprise. Enfin M. Koubitzki chante d'une voix délicate, faible, peut-être étranglée d'émotion, une insipide romance d'*Eugène Onéguine*, de Tchaïkovski : l'opéra le plus cher à la société russe, quelque chose comme notre *Faust* ou notre *Manon*. On applaudit à cette mauvaise confiserie, ainsi qu'aux mélodies de Rimski-Korsakof, assez fades, malgré quelques accents virils, à la berceuse de Gretchaninof, miaulement timide et quelconque, et à une dernière mélodie innommée, dont la trivialité pourrait bien être le fait de Rubinstein. Le tout sur la foi d'un programme éhonté qui assure « qu'il y a beaucoup de talent chez ceux qui attaquent Rubinstein et Tchaïkovski (lisez : Borodine, Rimski-Korsakof et Moussorgski), mais chez tous deux a brillé l'étincelle du génie. » Peuple ! on te trompe, et ces lignes sont aussi fallacieuses que l'annonce qui, sur la couverture du même programme, te parle de *Force virile rendue aux deux sexes et à tout âge, grâce aux comprimés et élixir Diavolo.*

Louis Laloy.



LA MAISON DES ARTS.

La vigoureuse et précise éloquence de M. R. de Souza a déjà renseigné nos lecteurs sur l'objet que se proposent les fondateurs de cette maison. Leur « première matinée de la saison » ne m'a pas donné une joie aussi pure que la conférence dont elle était précédée. Entre Maeterlinck et Debussy, M. Saint-Saëns, avec sa *Fantaisie* pour harpe chromatique, avait bel et bien l'air d'un intrus, et sans doute eût-il préféré lui-même une autre compagnie. Je ne m'explique pas davantage le choix de certains interprètes qui se permettent, en pleine *Isle joyeuse*, des pâmoisons à la Massenet. Seule Mme Fourrier et son excellent accompagnateur, M. A. Delacroix, se sont montrés dignes des œuvres qu'ils nous ont fait entendre : *Clair de lune, la Grotte, le Jet d'eau ;* la première par une rare intelligence que je lui connais de longue date, et une voix très pure ; le second par le jeu le plus souple et le plus nuancé. Je ne laisserai pas M. Delacroix tranquille, jusqu'à ce qu'il nous ait joué les *Estampes* ou les *Images*.

Louis Laloy.



QUATUOR CAPET.

Les *Quatuors Capet* ont repris leur office beethovénien en la chapelle du Conservatoire de musique. Au milieu d'une assistance recueillie les quatre célébrants ont assuré aux initiés des joies pures et nobles. Une seule remarque (non pas une critique) : il semble que M. Capet s'applique avant tout à rendre l'œuvre compréhensible, à nous en faire sentir l'économie et la logique intérieure. Cette préoccupation d'une belle ordonnance, très judicieuse, j'en conviens, ne semble-t-elle pas atténuer un peu fortement le caractère de lyrique des derniers quatuors ? Il y a dans ce dernier style de Beethoven un élément qui n'est plus du tout classique, un déchaînement de forces délirantes, qui doit être plus puissant que toute logique. Mais cette légère observation ne diminue en rien le mérite de ces auditions que je place au premier rang parmi les manifestations actuelles de la musique à Paris.

CONCERTS D'AVANT-GARDE.

Sous ce titre, notre collègue M. Rey a organisé de très intéressantes auditions à la salle *Fémina*. Public distingué, atmosphère délicate, et programme avantageusement présenté : quatuor de Caetani, par les Capet ; mélodies de Vuillermoz, Ingelbrecht, et Léo Sachs, enfin le premier quatuor de G. Fauré, avec le maître lui-même au piano. Pour ma part j'ai beaucoup goûté les œuvres de Caetani et de Léo Sachs. Je sais que les professionnels leur reprochent d'être de la musique de gens du monde, mais précisément c'est ce qui me plaît dans ce style aimablement distingué. L'auteur dit ce qu'il éprouve, avec aisance, souvent avec goût ; il nous charme. Sa musique porte un habit noir, c'est entendu. Mais elle le porte bien. En vérité j'aime encore mieux avoir affaire à un homme du monde, qui est sincère, qu'à un montmartrois qui veut faire du Debussy alors qu'il est à peine capable d'imiter Delmet. Et puis la vie mondaine est dans la nature un phénomène comme un autre, pourquoi n'aurait-elle pas son expression musicale adéquate ? Je livre ce problème à la sagacité des critiques et j'applaudis encore une fois MM. Caetani et Léo Sachs.

J. E.



BARCELONE.

Nous n'exagérons pas en disant tout d'abord que les principaux concerts que nous avons eus dernièrement ont été surtout consacrés à la musique et à la virtuosité françaises. Nous avons entendu Guilmant et son élève Gigout et Saint-Saëns est venu diriger le Festival consacré à ses œuvres. Les concerts ont eu lieu dans la grande salledes fêtes du Palais des Beaux-Arts où nous avons eu jusque maintenant notre Salon de Peintures. Guilmant a donné deux concerts. Il a joué de fort belles choses : *Toccata et Fugue*, de J.-S. Bach ; Sonate, de Mendelssohn ; *Fugue* en *sol*, Krebs ; *Rapsodie*, Saint-Saëns, etc. etc., et puis, avec accompagnement d'orchestre (dirigé par le maître Nicolau), le Concerto en *fa* de Haëndel et sa Première Symphonie. Il a dit en maître la Sonate de Mendelssohn, le Concerto de Haëndel et les œuvres de Bach et a improvisé d'une façon

remarquable sur les thèmes qu'on lui a donnés (deux de nos chansons populaires). — Le succès du maître Gigout n'a pas été moins grand. Il a donné deux séances, également, et nous a joué du Bach, du Haëndel, du Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns, César Franck, Boellmann, etc. Il nous a dédié, ainsi que Guilmant, quelques belles improvisations. Nous n'avons qu'une légère critique à faire à ces deux maîtres auxquels nous devons, du reste, des heures vraiment délicieuses. La voici : Pourquoi osent-ils placer, par exemple, dans leurs programmes, à côté d'une œuvre sévère, solide, toutes ces œuvrettes pittoresques (et souvent fort banales !), dont la musicalité est si douteuse ?...

Et puisque nous parlons d'organistes, n'oublions pas de dédier un petit mot aussi à M. Eusebio Daniel, *notre* organiste, que nous avons entendu souvent tous ces jours-ci et qui a fort bien joué de belles pages de Haëndel, Mendelssohn etc. C'est un artiste de talent (élève de Mailly), qui improvise fort bien.

Le Festival Saint-Saëns, sous la direction de l'auteur, ainsi que nous l'avons déjà dit, a été l'un de nos *clous* de la saison (de la saison qui commence). Voici le programme en entier : *Symphonie* en *do mineur* (orchestre, orgue et piano à quatre mains), *Le Rouet d'Omphale*, *Hostias et preces* (de sa messe de Requiem), *Danse macabre*, *Ave verum* et *Hymne à Victor Hugo* (en style *pompier* !). Ce concert a été donné avec le concours de l'*Orféo Català* (duquel je me propose parler un jour longuement) et de l'organiste M. Daniel. On a fait à l'auteur des *Barbares* l'accueil le plus chaleureux. Notre public, comprenant qu'il avait devant lui l'un des maîtres les plus représentatifs de la moderne école française, s'est mis à l'acclamer dès son entrée dans la salle. Après la séance, le maître a été assez généreux pour nous dédier une belle improvisation sur l'orgue.

Il ne nous reste qu'un regret, après ce concert, c'est que nous n'ayons pu entendre encore une fois la belle Symphonie déjà nommée. J'ajouterai encore, à propos de ce concert, que l'*Ave verum* (voix seules), chanté d'une façon tout à fait remarquable par notre *Orféo Català*, a été l'un des plus brillants succès de cette séance. Saint-Saëns a dit, je le sais, qu'il ne l'avait jamais entendu chanter avec une aussi grande perfection.

Je dois encore parler des quatre concerts donnés ici par notre *Philharmonique*, sans la direction du maître Joseph

Lassalle. On nous a fait connaître des choses nouvelles, dont quelques-unes de chez nous. Voici ces nouveautés : *Symphonie*, N° 2, Bruckner (d'une coupure plus classique que la *Symphonie Romantique* du même auteur), *Valse triste*, J. Sibelins (qui n'est pas, à mon avis, ce qu'il a écrit de plus intéréssant), *Sérénade italienne*, H. Wolf (je préfère ses *Lieder*), *Sérénade*, Max Reger (absolument superbe), *Prélude Valdemar Daal*, C. Taltabull, et *Impressions Symphoniques*, de J. Garreta.

Je parlerai surtout de ces dernières productions puisqu'il s'agit d'artistes de chez nous.

C. Taltabull est un élève du maître Pedrell. C'est un piocheur, un studieux. Son *Prélude* est fort remarquable. Très clairement conçu, il ne fatigue pas par une longeur excessive (et souvent inutile !) et représente vraiment un excellent début. Quoique élève de Pedrell, Taltabull n'est pas, pour le moment, ce qu'on pourrait appeler un compositeur *nationaliste*. Il regarde, au contraire, vers l'Allemagne et R. Strauss l'attire !...

Les *Impressions Symphoniques*, pour orchestre à cordes, de J. Garreta, sont également fort intéressantes. Il y a de belles idées dans cette-œuvre là mais, en général, elle est peut-être gauchement construite. On sent souvent que l'auteur est plus habitué à peindre de jolies tablettes, si je puis ainsi m'exprimer, que de grandes toiles. En somme il y a de fort jolis coins dans cette production-là et elle représente vraiment une belle promesse dans l'avenir du compositeur. J'ajouterai encore, à propos de Garreta, qu'il a écrit des *Sardanes* (notre danse catalane devenue *Nationaliste*), fort remarquables.

Granados et Malats, nos deux pianistes, ont donné leur séance annoncée. Ils ont joué, à deux pianos, le programme que voici : *Sonate*, Mozart ; *Le Rouet d'Omphale*, Saint-Saëns ; *Thème varié*, Schumann ; *Variations sur un thème de Beethoven*, Saint-Saëns ; *Duo Symphonique*, Godard ; *Pas de Cymbales*, Chaminade ; *Valse romantique*, Chabrier ; *Variations*, Fischof et *Scherzo*, Saint-Saëns.

Ils ont fait des merveilles !

F. Lliurat.





A PROPOS DE BRUCKNER

Munich, 16 *octobre* 1907.

Un concert hors pair hier soir, qui révèle à la fois un chef d'orchestre inconnu et une symphonie de Bruckner méconnue. L'événement est de telle importance que jen'hésite pas à prendre exceptionnellement, dans la relation des faits musicaux de Munich, la place de mon ami, M. Marcel Montandon absent. Le 7 janvier passé, M. Schnéevoigt, qui n'est pas le premier venu, assommait, malgré une interprétation fignolée et nuancée à l'excès, le public des concerts Kaim avec cette même Ve de Bruckner dont il va s'agir, et commettait la bourde incroyable de la donner avec un concerto de Beethoven (*ut* mineur) et avec l'étonnant poème symphonique de M. Ernest Bœhe *Taormina,* lui aussi de dimensions respectables. Naturellement de l'entassement de trois pareilles pièces de résistance en deux heures, sans préjudice des égards que méritait l'œuvre de M. Bœhe présent, ce fut la formidable symphonie du génie défunt qui pâtit. Escamotée grand train, elle parut monotone, pleine d'insupportables longueurs, et mit en fuite le public.

Or un jeune homme autrichien présent, M. Frenzdorff, passionné admirateur du vieux maître, aujourd'hui docteur après la soutenance d'une brillante thèse musicale, et qui a fait de l'œuvre de Bruckner une étude spéciale, vient de relever justement la symphonie tombée et de tenter la démonstration

de la façon vraie de donner une œuvre pareille. Il est aujourd'hui prouvé que la musique de Bruckner en général et surtout les symphonies démesurées, V, VIII, et IX, si on la fait suivre selon les intentions du maître par son *Te Deum*, nécessitent des conditions spéciales et en tous cas méritent comme les symphonies I, II, III et VI de Mahler de remplir chacune pour soi un entier concert. Je laisse de côté l'impression en même temps d'intimité et de chapelle que M. Frenzdorff a créée en dissimulant l'orchestre derrière un rideau sombre et en exigeant l'extinction du lustre, et aussi divers autres détails d'organisation destinés à assurer le confort absolu des auditeurs. Je me permets toutefois d'attirer l'attention sur le fait qu'à œuvres, à salles et à moyens nouveaux, il est juste d'ajouter l'abolition de certaines routines. Du temps de Haydn la *Création* se donnait à Vienne dans une salle de palais XVIII[e] siècle ; les symphonies de Beethoven connurent les petites salles de concert Empire (on dit en Autriche *Vieux-Vienne*) ; l'orchestre de Glazounow, de Bruckner, de Strauss, de Mahler et de Suk veut d'autres parallélipipèdes de temps et d'espace. Dès lors pourquoi ne lui accorderait-on pas par surcroit tout ce qui assure l'appréciation intégrale des œuvres, tout ce qui aide à procurer le maximum de jouissance esthétique. Même s'il s'agit de s'asseoir à table deux heures au lieu d'une on a soin de différemment ménager son appétit, ses aises et aussi l'ordonnance du repas.

Bref cette symphonie monstre qui n'avait guère dépassé une heure aux mains de M. Schnéevoigt a pris sous la nouvelle direction Alfred Westarp, pseudonyme de qui l'on sait, les proportions suivantes. On a commencé à huit heures et quart précises, toutes portes closes, pas une place n'étant imposée debout. Sont restés debout ceux-là seuls qui y tenaient. Le rideau sombre a du moins cet avantage inappréciable d'empêcher l'orchestre de se préoccuper, lui, du public, inconvénient encore pire que la préoccupation de l'orchestre et de son chef de la part du public. Les musiciens ne jouent désormais plus que pour la musique et leur propre satisfaction. Le premier mouvement, d'une telle ampleur passionnément religieuse, religieuse en pleine nature — on pense à du Wagner, à toute la passion de Wagner, déversée dans les interminables frises pompeuses des rubriques de Haendel — s'est alors déroulé avec une lenteur fluviale, dans une atmosphère de délicat demi-ton et de respect

infini pendant une grande demi-heure au moins. Puis sans un applaudissement la foule s'est écoulée dans les promenoirs pour un entr'acte de dix minutes, dix minutes où les exaltations sont entrées en contact. L'andante et le scherzo donnés coup sur coup formaient une seconde coupure. Puis encore quinze minutes d'entr'acte. Enfin, en *quarante minutes* à soi seul le prodigieux finale, son pyramidal entassement, — pyramide renversée — aboutissant d'assises en assises toujours plus majestueuses, au bronze pur de la grande plateforme terminale, entablement surhumain et tout bronzé de trombones non pas furieux, mais calmes, omnipotents, victorieux dans la sérénité. Puis plus haut : l'air pur, l'espace, et, prolongé autant que possible, *pianissimo*, l'aire à grands circuits lents d'une paire d'ailes qui planent, éployées.

Un des grands dangers de la musique de Bruckner, et surtout dans la symphonie en question, c'est la quantité des pauses générales dont le maître entrecoupe les alinéas de sa démonstration. Rien de plus lassant à une audition ordinaire : cela crée la sorte de gêne que l'on éprouve à assister aux efforts surhumains d'un asthmatique qui, pour gravir une côte ou abattre une tâche, ahanne et peine et doit à tout instant reprendre des forces. Nous avons vu hier l'interprétation à donner à cette ponctuation, le sens de ces espaces vides... Vides ils ne sont plus.... Alfred Westarp au lieu de les sophistiquer les a au contraire étalés avec plus d'ampleur encore que Wagner n'en voulait aux silences des premières lignes du prélude de Tristan. Il les a étalés le temps d'un *Ave Maria* et les voici remplis d'une immense signification. C'est le recueillement du génie et de la prière pour l'adoration : il y a de l'extase dans ces points de suspension, du ravissement de saint-Jean écrivant une apocalypse musicale qui serait claire et rayonnante. De même le trio du *Scherzo* a été en quelque sorte isolé par une longue attente comme certains campaniles le sont par un grand espace de leur église.

Autre vrai danger par les directions ordinaires. Elles semblent alors, ces symphonies, tumultueuses, désordonnées et pleines de recommencements. Autre défaut d'intelligence ! C'est que le chef d'orchestre de chaque jour les scande exagérément, en met les saillies dans une évidence photographique et y projette la crue lumière d'une absolue incompréhension

de leurs dessous mystiques. Or, à en faire des œuvres profanes, on les sort de leur ambiance. M. Westarp, lui, en a tenu tous les éléments dans une cohésion parfaite. Rien jamais ne m'a paru plus un. Tout s'engendre, rien ne se rompt, rien ne se heurte. Ce sont les mille arceaux qui se succèdent et dans la perspective s'enjambent, des complications de l'art gothique. Tout est tenu dans une perpétuelle fluctuation des *pianissimo* les plus moites, les plus subtilement estompés, à un *forte* chaleureux, ample et sourd, très ménagé, de façon à aboutir par des gradations d'une délicatesse qui les rend à peine sensibles, des gradations qui évoluent dans l'amplitude la plus magnanime, à l'excessif du finale où l'on atteint à une intensité de fournaise et d'éblouissement, à la plénitude d'exaltation enfin, comme sans s'en douter, porté par une marée immense qui a duré tout le laps de la symphonie. Le déluge dut monter ainsi... Et ce n'est pas autrement que cuit du lait ! Tant les moyens les plus naturels sont les derniers dont on s'avise. Combien y a-t-il de chefs d'orchestre qui se doutent que toute symphonie a un point culminant et que tout doit être préparatoire et subordonné à cette minute d'apothéose... Dans toutes ordinairement il y a beaucoup de minutes palpitantes ; il n'y a qu'un paroxysme, et c'est leur manière d'unité. Mais d'unité poussée jusqu'à cette sublimité je n'en connais pas d'autre exemple vraiment : le scherzo y est encastré comme une horloge astronomique dans un beffroi.

Et voici qu'enfin on commence à apercevoir la vraie forme de l'œuvre de Bruckner. On la jouait de plus en plus ces dernières années... Ou plutôt on l'investiguait avec précaution ; on en faisait le tour, des lanternes ou des piolets à la main. Les escarpements étaient si excessifs que l'on parlait de chaos. Sinon d'inondation, ou d'éruption volcanique. On l'envisageait, cette œuvre, un peu en cataclysme dans l'univers musical, en « sublime horreur ». Lui-même, le bon vieux, n'a jamais eu, je crois, d'idées bien précises sur l'exécution de ses symphonies, d'intentions arrêtées pour leur mise au point. Lui vivant, c'est à peine si on le jouait. Il ne s'est peut-être pas entendu dix fois, à l'orchestre, lui, qui laisse neuf symphonies, sans compter celle qu'il brûla par modestie, se disant de bonne foi qu'il était un imbécile. On le lui cornait sans cesse aux oreilles... ! Il restera à M. Westarp la gloire d'avoir été le premier en Allemagne — et

je crois qu'il est en progrès même sur MM. Lœwe et Gœllerich en Autriche, — à entamer par l'énergie vitale, par l'âme même de l'œuvre l'étude de l'œuvre, et non pas par le dénombrement de ses aspects extérieurs. L'étonnante étude préparatoire qu'il a publiée avec un luxe magnifique de ce monument symphonique, le plus discuté d'entre toutes ces symphonies discutées jusqu'au déchirement et à la mise en charpie, témoigne à toute page de cette préoccupation de montrer en fonction cette force tout intérieure qui ordonne le soi-disant chaos, soulève le flot et provoque l'éruption. Certainement si l'on peut lui contester d'avoir exactement suivi les indications de la partition imprimée — et il paraît qu'aux répétitions l'orchestre se révoltait — personne ne lui disputera l'honneur et la béatitude d'être à l'heure actuelle l'homme qui se soit le plus rapproché *du cœur* de Bruckner, d'être devenu le confident du génie et du saint, de s'être fait avec candeur et désintéressememt le prêtre d'un culte nouveau (1).

WILLIAM RITTER.

(1) Le lendemain tous les journaux de Munich poussaient des clameurs. M. Rudolf Louis donnait le *la*. On ne discutait du reste pas, on injuriait. Et chose étrange, on parlait de M. Alfred Westarp ***dans les mêmes termes que de M. Bruckner vivant.*** Quelques jeunes écrivains allemands, qui jugent des choses comme nous, ont bien essayé, paraît-il, de se faire entendre... Mais le mot d'ordre était donné. Pas un journal, pas une revue n'a eu le courage d'accepter leur protestation. L'avenir jugera, l'avenir qui a toujours été comme le royaume des cieux, non à ceux qui ont la routine, mais à ceux qui ont la foi.





BIBLIOGRAPHIE

L'Esthétique de Jean - Sébastien Bach, par André PIRRO. Paris, Fischbacher, 1907, grand in-8, de 539 pages.

M. André Pirro est aujourd'hui l'homme de France et de beaucoup d'autres lieux qui connaît le mieux le grand Bach, et tous les musiciens qui avaient lu son petit ouvrage de début sur *l'Orgue de Jean-Sébastien Bach,* ou son excellente étude biographique parue l'année dernière dans la collection *les Maîtres de la Musique*, attendaient impatiemment le travail que l'on savait qu'il préparait pour l'obtention du grade de Docteur ès-lettres. Si nous avons eu le regret d'être éloigné de Paris lors de la soutenance de cette thèse en Sorbonne, du moins nous est-il loisible d'en admirer dans l'imprimé la science sûre et ingénieuse et la grande nouveauté.

Une rare satisfaction nous était réservée dès les premières lignes de l'introduction : celle de voir dépeint et expliqué *musicalement* le plaisir musical, c'est-à-dire d'en trouver l'essence définie autrement que par les habituelles divagations littéraires, que leurs auteurs eux-mêmes avouent appropriées aussi bien à la description des rêves d'un fumeur d'opium ou d'un buveur d'absinthe, qu'à celle des jouissances procurées par une audition symphonique. Sans faire un seul pas en dehors du propre terrain artistique, M. Pirro a su nous donner une très vraie et pénétrante, et en même temps délicate et jolie définition de la manière dont il faudrait que chacun sût écouter la « musique pure ». Mais où se tracent les limites de

la « musique pure » ? Bach, le maître souverain du choral et de la fugue, le virtuose inégalé des formes scolastiques, en est-il le type absolu ? Devons-nous regarder son œuvre comme le fruit d'un « art impassible », où « le sentiment n'a point de place », et « qui ne peut donner qu'une sorte de joie technique ou de ravissement purement intellectuel ? » Avec les magisters absorbés par les règles de l'orthographe, ou avec les romantiques insurgés contre toute discipline, faut-il n'admirer ou ne haïr dans sa musique rien autre que des « évolutions bien réglées de figures strictes et soigneusement proportionnées ? » Le livre tout entier de M. Pirro est conçu, ordonné et développé pour établir le contraire ; et c'est par là qu'il conserve dans toute l'acception du mot, le caractère d'une *thèse*.

Bach, tel que nous le montre son nouvel exégète, est constamment et partout un musicien expressif, pour qui le langage des sons a toute la précision d'un idiome littéraire, et dont une inspiration réfléchie, d'origine religieuse, ou morale, ou poétique, dicte les moindres locutions. La direction des motifs, la construction des rythmes et des harmonies, l'alternance des tonalités, le choix des registres ou des agents sonores, contribuent à former, de toutes ces locutions, un vocabulaire musical, dont M. Pirro nous enseigne à distinguer les termes et à découvrir le sens. La méthode rigoureusement scientifique qu'il emploie pour nous y conduire est celle d'un philologue ou d'un épigraphiste aux prises avec une langue oubliée ou une inscription cryptographique. Il procède par des analyses minutieuses et des rapprochements incessants. La signification expressive des thèmes et des formules ressort en pleine force de l'étude des cantates, où le texte littéraire fixe la traduction des formules, qui ensuite se reconnaissent et se confirment dans d'autres œuvres.

M. Pirro a prévu le reproche d'étroitesse que les amateurs d' « idées générales » ne manqueraient pas de lui adresser. « Ce travail, dit-il en commençant son septième chapitre, a quelque chose de sacrilège. Il nous a fallu ruiner toute la force synthétique de la musique, diviser sa beauté cohérente, éparpiller ses traits et dessécher sa grâce. Il nous a fallu tirer des hymnes prophétiques, un mot-à-mot d'enfant. Cette ampleur d'expression, où éclate, d'un seul coup, tout ce que nos phrases discursives n'arrivent pas à présenter en longues files

d'épithètes, où le sentiment déborde, complexe et vivant, nous l'avons réduite, et nous n'avons regardé que séparées les grandes images qui s'y rejoignent ». M. Pirro écrit ces lignes au moment où « après avoir déterminé les racines » de l'art de Bach, il se propose de scruter « sa rhétorique ». Cependant là aussi, et jusqu'à la conclusion du livre, la pente d'abord choisie et l'abondance des matériaux recueillis l'entraînent à produire sans cesse des exemples, des preuves, des arguments de détail. Nous ne l'en blâmerons point. En insistant sur la texture intime des mélodies, et de leur traitement, M. Pirro nous aide à en sentir l'entière beauté. Les recherches comparatives qu'il a poussées fort loin dans les compositions et les traités des maîtres allemands, français, et italiens de la même époque et de l'époque immédiatement antérieure ne sauraient non plus diminuer la part d'originalité profonde par laquelle Bach réinvente ou s'approprie entièrement tous les éléments ambiants de vérité ou de beauté. La généalogie spirituelle de sa pensée créatrice pourrait même être cherchée plus avant, et l'on découvrirait aisément les germes du « vocabulaire » de Bach chez les madrigalistes italiens du XVIe siècle, dont les traditions s'étaient propagées en Allemagne, soit par importation directe, soit par l'intermédiaire de Hassler et de Schütz.

D'une anecdote rapportée tardivement par Reichardt et que M. Pirro résume avec une défiance légitime, il résulterait que Bach, comme firent plus tard Grétry et Gluck, étudiait hors de la musique les inflexions de la voix parlée, et en déduisait des principes applicables à la composition de mélodies expressives. Si les maîtres de l'opéra, vers la fin du XVIIIe siècle semblèrent innover en s'inspirant des accents de la déclamation naturelle, c'est que sous la double influence de la virtuosité italienne et du « goût du chant » français, l'on s'était éloigné de cette étude, à laquelle il ne serait pas invraisemblable que l'on pût rattacher Bach. Le récitatif allemand était régi, de son temps, par des usages auxquels on le voit se conformer, et qui reposaient sur un fond rationnel d'amplification par le chant des accents du discours.

Deux choses pourraient à première vue contredire la démonstration du caractère foncièrement expressif de la musique de Bach : l'abus qu'il fait souvent des répétitions de

paroles, et ses adaptations successives d'une même phrase ou d'un même morceau à des textes différents. M. Pirro n'a pas laissé ces objections sans réponse. Il assure que chez Bach les répétitions de paroles, les mots redits, « ressassés », sont souvent intentionnels et destinés à souligner l'importance d'une idée, d'un nom, d'un fait : l'exemple tiré de la cantate *Gottes Zeit* est en effet frappant sous ce rapport, et les répétitions y prennent « une valeur expressive manifeste ». Il est permis de dire cependant que tous les cas analogues ne se justifient pas de même, et qu'en cela comme dans l'usage des certaines vocalises, on aperçoit bien chez Bach la trace d'un « peu de routine ». L'argumentation de M. Pirro nous convainct mieux quand il s'agit des adaptations de Bach. Celles-ci « ne sont point faites sans respect de la signification des paroles » ; quand Bach, pour une raison quelconque, se décidait à reprendre une œuvre ancienne et à l'utiliser dans une œuvre nouvelle, il avait soin d'assortir la musique au sujet ; il recherchait ce qui par la ressemblance des sentiments, permettait une conformité d'expression, et ses choix étaient « profondément calculés ». Ce serait chose curieuse de chercher jusqu'à quel point des scrupules analogues présidaient aux opérations semblables des autres compositeurs, et notamment de Hændel.

On ne regrettera point que presque tout le travail de M. Pirro soit basé sur l'analyse des Cantates d'église. Nulle part l'âme de Bach ne s'est révélée aussi complètement, aussi sincèrement. A ce point de vue plus encore qu'à celui, tout matériel, du nombre, ses œuvres religieuses relèguent loin au second plan ses plus belles, ses plus célèbres œuvres instrumentales. En quelques pages qui comptent parmi les meilleures de son livre, M. Pirro étudie les idées religieuses de Bach et l'appelle « le grand prédicateur musical de la doctrine de Luther. » Nulle qualification n'est plus juste, et les développements qui l'accompagnent, — la comparaison d'un récitatif de cantate avec un sermon de Luther; la preuve de la profonde connaissance qu'avait Bach de tous les livres saints ; l'aveu fourni par sa musique même de son attitude vis-à-vis du Dieu de la Bible et vis-à-vis du Rédempteur, ainsi que de son pessimisme mystique et de ses méditations sur la mort, — doivent être lus attentivement par quiconque veut essayer d'interpréter dans leur esprit véritable des œuvres « pleines de pensée ».

L'opinion de M. Eugène d'Albert, qui a fait quelque bruit et que M. Pirro se donne la peine de citer, n'est qu'une idée fausse appuyée d'une signature célèbre. Parce que Bach et d'ailleurs tous ses contemporains n'indiquaient presque jamais les nuances de mouvement et les nuances dynamiques, il est trop aisé de conclure à un jeu « inanimé ». Découvrir l'expression vraie demande à la fois plus d'effort et plus d'abnégation. Pour la musique instrumentale, M. Pirro s'y achemine en recherchant les fragments qui ont été une seconde fois traités par Bach avec des paroles, et dont par conséquent le contenu sentimental a été fixé. Tel est le cas pour l'allegro et l'adagio du concerto de clavecin en *ré* mineur, pour le cantabile de la sonate en *sol* pour violon et orchestre, pour le finale du premier concerto brandebourgeois, etc.

Nous devons donc nous accoutumer à voir en Sébastien Bach le plus profond, le plus persévérant des musiciens symbolistes. L'écueil sera peut-être désormais de s'appesantir trop volontiers sur les moyens d'expression, et de transformer tout d'un coup notre image erronée d'un Bach austère et majestueusement indifférent aux humaines contingences, en un autre personnage fictif, miniaturiste musical, formant ses plus grands tableaux de détails accumulés. Contre cette nouvelle méprise, M. Pirro sait nous mettre en garde. C'est la « description intérieure » qu'il voit prédominer chez Bach et qu'il dégage à nos yeux. « Les gestes de sa musique se rapportent à des idées et à des sentiments bien plutôt qu'à des spectacles », et leur but propre, en affectant la clarté d'un langage, est de provoquer en nous « un mouvement déterminé de l'âme ».

De bonnes tables et une bibliographie terminent ce beau livre qui fait le plus grand honneur à la musicologie française et dont nous ne saurions trop pressamment recommander l'étude aux interprètes et aux admirateurs de Bach.

MICHEL BRENET.



BROSSET. J. — *Le grand orgue*, les Maîtres de chapelle et Musisiens du Chœur, les Organistes de la cathédrale Saint-Louis de Blois, in 8°. p. 80. Etampes Ollivier Lecesne, 1907. F. 2.

Sous ce titre, M. Jules Brosset, organiste de la cathédrale de

Blois, publie un tirage à part d'articles insérés dans le *Loir-et-Cher historique*. Etabli au moyen du dépouillement des Registres de délibérations du chapitre cathédral, cet ouvrage, venu après les travaux déjà consacrés aux maîtrises de Rouen, de Chartres, et d'Aix-en-Provence, apporte une intéressante contribution à l'histoire de la musique en province sous l'ancien régime. S'il ne nous révèle pas de personnalités bien marquantes, du moins fournit-il d'abondants renseignements sur les mœurs musicales du XVIII[e] siècle, sur la condition sociale et les mœurs des musiciens. La musicologie ne peut que gagner à de semblables monographies, et il est à souhaiter de voir les érudits de nos cités provinciales suivre l'exemple qui leur est donné, en s'efforçant de ressusciter peu à peu le passé musical de l'ancienne France.

L. DE LA LAURENCIE.



SECTION DE PARIS

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 15 NOVEMBRE

Assistaient à la séance : M. et Mme A. Bachmann, MM. Boschot, Ecorcheville, Gastoué, Greilsamer, Guérillot, La Laurencie, Laloy, Laugier, Legrand, Masson, Mutin, Pirro, Poirée, Prod'homme, Mlle Sauvrezir, MM. Rouart, Rolland, Ruelle, Ténéo, Mme Vallandry, M. E. Wagner.

Excusés : MM. Diolez, Octave Maus, Ch. Bouvet, Mlle Daubresse.

Candidatures :

Mme Alexander Marius, présentée par MM. Ecorcheville et Laloy.

M. G. Baudin, présenté par MM. Ecorcheville et Laloy.

M. A. de Bertha, présenté par MM. Ecorcheville et Laloy.

Mme M. Capoy, présentée par MM. Ecorcheville et Mutin,

M. Léopold Delisle, présenté par MM. Aubry et Ecorcheville.

Mme E. Fouquier, présentée par MM. Ecorcheville et Valadon.

M. E. Gaveau, présenté par MM. Brussel et Ecorcheville.

M. P. Hébert, présenté par MM. Ecorcheville et Valadon.

M. P. Marcel, présenté par MM. Rolland et Laloy.

M. H. Prunières, présenté par MM. Rolland et Laloy.

M. Spinola, présenté par MM. Philipp et Knosp.

M. Tolbecque, présenté par MM. Cesbron et Ecorcheville.

Toutes ces candidatures sont admises à l'unanimité. M. E. Poirée, président, prend la parole et prononce l'allocution que nos lecteurs trouveront en tête de ce numéro.

M. Prod'homme, secrétaire et M. Ecorcheville, trésorier, présentent ensuite leurs rapports de fin d'année, qui sont adoptés à l'unanimité.

Après quelques observations concernant les archives de la Société, les membres présents prennent part au vote de renouvellement du Comité, qui donne les résultats suivants :

Président : E. Poirée.
Vice-président : Ch. Malherbe.
Secrétaire : J. G. Prod'homme.
Archiviste : L. de la Laurencie.
Trésorier : J. Ecorcheville.
Membres : L. Laloy et P. Aubry.

La séance est levée à 10 h. ½.





ÉCHOS ET NOUVELLES

M. Claude Debussy vient de terminer trois nouvelles *Images*, pour piano, qui paraîtront prochainement chez Durand, à Paris.



Saint-Pétersbourg.

Les *Soirées de musique contemporaine* ont repris le 28 octobre (37ᵉ soirée), avec le programme suivant : *Sonate* pour piano et violon, d'Akimenko (Mme Polotzki, et M. Zavietnovski) ; *Légendes finnoises* de Tcherépnine ; *Pavane* et *Jeux d'eaux* de Ravel (Mme Polotzki) ; *Histoires Naturelles* de Ravel (M. Glasser); *Esquisses antiques* d'Inghelbrecht, (M. Mikhaïlovski) ; *Mélodies* de Henri Duparc (M. Glasser) ; *Variations sur des airs de biniou trécorrois*, pour piano à 4 mains, de Ladmirault (MM. Lemfa et Beling).



Les théâtres subventionnés.

Le rapport de M. Buyat sur le budget des beaux-arts contient d'intéressants détails sur les théâtres subventionnés.

Le privilège de M. Gailhard se termine à la fin de décembre. Des documents communiqués au rapporteur, il résulterait que « le privilège de M. Gailhard se serait soldé, au 31 décembre dernier, par un bénéfice de 97 fr. 50 ». Le rapporteur rend hommage à l'œuvre accomplie par M. Gailhard pendant les longues années qu'il a passées à l'Opéra.

L'abonnement en 1905 avait produit 1.385.660 francs. ; il a donné en 1906, 1.367.142 francs.

Les recettes se sont élevées à 3.138.754 fr. 66 pour 187 représentations, soit une moyenne de 16.784 fr. 78. C'est en novembre et en septembre que la moyenne a été la plus élevée : 18.878 fr. 51 et 18.062 fr. ; en mars, elle a été la plus faible : 14.761 fr. 26.

Les ouvrages qui ont fait les plus fortes recettes moyennes sont *Ariane* (20 représentations) 20.047 fr. 85 ; *Faust* (26 représentations) 19.145 fr.19 ; *Salammbo* (4 représentations) 18.984 fr. 87 ; *Samson et Dalila* (13 représentations) 17.395 fr. 56 ; les *Maîtres chanteurs* (10 représentations) 17.343 fr. 65. Les recettes moyennes les plus faibles ont été pour l'*Etranger*, 12.447 fr. 60 ; *Sigurd*, 14.177 fr. 66 ; le *Freyschütz*, 14.421 fr. 21 ; *Armide*, 14.547 fr. 48 ; *Paillasse*, 14.787 fr. 86.

Signalons encore, d'après le rapport de M. Buyat, ce que gagnent les premiers artistes : Mlle Bréval, 7.500 francs par mois ; Mlle Grandjean, 60.000 par an ; Mme Héglon, 43.200 par an ; Mlles Hatto, Demougeot, Verlet, Lindsay, 18.000 par an ; Mlle Féart, 20.000 par an ; Mlle Borgo, 10.000 ; M. Alvarez, 8.000 francs par mois ; MM. Delmas et Affre 84.000 par an ; M. Scaramberg, 72.000 par an ; Noté, 55.000 par an ; Gresse, 30.000 par an ; Muratore et Bartet, 24.000 par an, etc.

Dans le personnel de la danse, notons les appointements de Mlles Zambelli, 32.000 ; Sandrini, 30.000 ; Lobstein, 12.000 ; Violat, Régnier, Van Gœthen, 5.000 ; Salle, 4.300 ; Beauvais et G. Couat, 3.600. Les appointements des autres danseuses varient de 2.400 à 1.800 francs.

Le rapporteur estime que « les artistes de l'Opéra sont peut-être trop payés pour les services qu'ils rendent ». C'est ainsi que M. Affre a chanté, en 1906, 49 fois pour 84.000 francs ; Mlle Bréval est dans le même cas ; Mlle Borgo n'a chanté que 9 fois pour 10.000 francs ; Mlle Verlet, 22 fois pour 18.000 fr. ; Mlle Mérentié, 11 fois pour 8.000 francs ; Mlle Hatto, 16 fois pour 18.000 francs.



M. Buyat constate que M. Carré a placé l'Opéra-Comique « au premier rang », que l'Opéra-Comique est « merveilleusement dirigé ». Ce ne sont pas seulement *Carmen*, *Manon*, la *Vie de Bohème*, la *Traviata*, *Werther* qui font des moyennes superbes. Ce sont aussi les ouvrages nouveaux : *Louise* (7.401 francs de moyenne), *Pelléas et Mélisande* (8.050) et les œuvres classiques, *Orphée* (8,567 de moyenne), *Iphigénie en Tauride* (8.414).

Parmi les dernières nouveautés, *Ariane et Barbe-Bleue*, qui n'a eu encore que 12 représentations, a obtenu une moyenne de 6.982 fr. ; *Fortunio*, avec 12 représentations, a fait une moyenne de 7.776 fr. ; *Mme Butterfly*, avec 26 représentations, a fait une moyenne de 8.037 fr.

Les recettes de la dernière saison 1906-1907 se sont élevées à 2.503.730 fr. 20. Les plus fortes recettes ont été, en décembre, 284.119 francs, avec une moyenne par représentation de 7.678 fr. 91, et en janvier 285.244 francs avec une moyenne de 7.506 fr. 44. Les recettes les moins élevées ont été en mai : 239.403 francs, avec une moyenne encore de 6.840 francs.

« Jamais, sous les directions précédentes, on n'a connu de pareils chiffres, et la direction actuelle, on ne saurait trop le redire, est parvenue à relever la moyenne de tous les ouvrages du répertoire. »

Ajoutons que la plus belle recette moyenne a été réalisée par *Manon*, jouée 26 fois, avec une moyenne de 8.646 francs.

Les abonnements ont produit pendant la dernière saison 308.738 francs, chiffre qui n'avait pas encore été atteint. Aussi, M. Carré a-t-il dû rétablir cette année les abonnements du mardi.

Le budget du chant atteint par mois 43.500 francs pour la troupe hommes, 33.700 francs pour la troupe femmes et 4.905 pour le ballet.

M. Clément est l'artiste le plus payé de la troupe et touche 7.500 francs par mois ; M. Beyle a 5.500 ; M. Lucien Fugère, 5.000 ; M. Dufranne, 4.000 ; M. Jean Périer, 3.000 ; M. Delvoye, 2.200 ; M. Devriès et M. Vieuille, 2.000.

Parmi les artistes femmes, c'est Mlle Mary Garden qui est la mieux rétribuée, 7.000 francs par mois ; Mlle Friché a 3.500 francs par mois ; Mme Marguerite Carré, 3.000, Mlle Tiphaine 2.3000.

Les artistes en représentations, Mmes Caron et Félia Litvinne, touchent 1,000 francs ; Mme Jeanne Raunay, 600 francs et Mlle Georgette Leblanc, 500 frans, Mlle Calvé était engagée et son contrat a été résilié.

Le chiffre des bénéfices a été, cette année, — approximativement — de 130.000 francs, déduction faite des dépenses de matériel, qui se montent à environ 170.000 francs.

Le rapporteur conclut que M. Carré a « réussi à placer l'Opéra-Comique au premier rang de nos théâtres de Paris ».

— *Opéra-Comique.*

M. Albert Carré vient de recevoir *Macbeth*, drame lyrique en 4 actes, traduit de Shakespeare par E. Fleg, musique d'Ernest Bloch.

— *Ecole des Hautes études sociales.*

Une série de concerts, organisés par MM. H. Expert, L. Laloy et R. Rolland, retracera l'histoire de la musique de chambre, tous les jeudis à 9 heures du soir, à partir du 16 janvier :

16 *janvier.* — Chansons de trouvères et de troubadours, motets, rondels et jeux-partis. Musique instrumentale du moyen âge.

23 et 30 *janvier.* — Chansons et musique instrumentale du XVe et du XVIe siècle.

6 *février.* — Airs de cour et musique de luth du XVIIe siècle.

13 *février.* — Cantates françaises et italiennes.

20 *février.* — Musique instrumentale du XVIIIe siècle.

27 *février* et 5 *mars.* — Le lied et le quatuor.



La future direction de l'Opéra.

MM. Messager et Broussan comptent donner, en avril 1908, une saison d'opéra russe, les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine. Tout

sera russe : la troupe, les décors, les costumes et le répertoire ; tout cela sera prêté par la Russie. Néanmoins, ces messieurs se sont réservé le droit d'acquérir le matériel si l'entreprise réussit. Ils ont choisi trois opéras. Donnons les titres des deux principaux : *Sadko*, de Rimski-Korsakof, et *Boris Godounof*.



Critique quotidienne.

Nous apprenons avec un grand plaisir que notre confrère, ami et collaborateur M. Henri Quittard est ou semble chargé, jusqu'à nouvel ordre, de la critique musicale au journal *le Matin*. On nous affirme que le compositeur à qui il succède serait résolu également à se décharger sur un autre du soin d'illustrer, tome après tome, les Rougon-Macquart. Mais ce bruit nous paraît dénué de fondement.



Chant Grégorien (*plain-chant*).

Un cours théorique et pratique de chant grégorien va s'ouvrir prochainement dans le quartier des Champs-Elysées sous la direction de Mme Jumel ✿, professeur à la Schola Cantorum.

Ce cours, destiné principalement aux personnes du monde, a pour but de leur apprendre à suivre, à goûter, à accompagner, à diriger le chant religieux, soit dans leurs paroisses respectives, soit dans celles des quartiers déshérités où leur zèle les attire, soit dans les églises des campagnes où elles passent une partie de l'année.

Cette tentative nouvelle s'impose tout particulièrement à une époque où la restauration du chant grégorien, tant préconisé par le Souverain Pontife pour la chrétienté entière, coïncide, pour nous Français, avec une crise douloureuse.

L'Eglise se sent forcée de demander au généreux dévouement de ses enfants une participation à la liturgie pour laquelle elle réclamait autrefois le concours de chantres salariés.

Le Cours aura lieu le lundi de 10 *heures à* 11 *h.* ½, 55 *bis, rue de Ponthieu* (VIIIe).

Se faire inscrire chez Mme Jumel ✿, 13, rue Pascal (V^e^), le mercredi, de 3 heures à 6 heures ou par correspondance.

Prix des cours : 10 fr. par mois, payables d'avance.



Concerts Touche.

Le succès des Concerts Tonche s'affirme de jour en jour. Le public se rend chaque soir, nombreux dans l'élégante salle du 25 boulevard de Strasbourg ; Francis Tonche et son admirable pléiade d'artistes méritent

amplement les applaudissements qui ne leur sont pas ménagés. Depuis le début de la saison des séances spéciales y ont eu lieu avec le concours de C. Erlanger, Léon Moreau, Reynaldo Hahn etc., etc. qui ont dirigé et accompagné leurs œuvres devant un public enthousiaste.

Les séances d'orgue du vendredi avec le concours des meilleurs organistes de Paris, ont retrouvé leur succès de l'an passé. Les maîtres Guilmont, Vierne, Fourdrain, Gigout, etc., etc. ont été applaudis par les dilettantes assidus de la salle du boulevard de Strasbourg.

On nous annonce aux concerts Touche le prochain concours de M. Vincent d'Indy, qui y dirigera ses œuvres dans le courant de janvier.



On construit en ce moment à Brooklyn (New-York) une salle de concerts pouvant contenir 4.500 places.

Cette salle sera dotée d'un orgue de 5 claviers et de 150 jeux, ce sera donc un instrument unique au Monde.

Tous les organistes français, anglais et allemands les plus en renom seront conviés, à partir de juin 1908, à donner 3 soirées de récitals pendant 5 semaines, les autres soirées étant consacrées à des concerts symphoniques ou des auditions d'oratorios.



Concerts du dimanche 10 *novembre :*

Théâtre du Châtelet (Concerts Colonne) : Ouverture de *Coriolan* (Beethoven) — Deux mélodies (A. Diepenbrock) : (*a*) *Der Kœnig in Thule ;* (*b*) *Recueillement :* M. Jean Reder — Sixième symphonie (Pathétique), Tschaïkowsky. — *La Vie d'un Héros* (Richard Strauss). Le concert était dirigé par M. Willem Mengelberg, chef d'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam.

Salle Gaveau (Concerts Lamoureux) : Symphonie en *ut* majeur, N° 36 (Mozart). — Petite suite pour le piano à quatre mains (Cl. Debussy), orchestrée par H. Busser. — *Sadko*, poème symphonique (Rimsky-Korsakov). — Symphonie en *ré* majeur, N° 2 (Haydn). — Carnaval-Ouverture (A. Dvorak).

Le concert était dirigé par M. Chevillard.



Concerts du dimanche 17 *novembre :*

Théâtre du Châtelet (Concerts Colonne) : Ouverture du *Freischütz* (Weber). — Symphonie en *ré* mineur (César Franck). — *Salomé*, danse, (Richard Strauss). — *Selma*, Cantate, 1re audition, (M. le Boucher, grand prix de Rome en 1907), — *Siegfried-Idyll* (Richard Wagner). — *La chevauchée des Walkyries* (R. Wagner).

L'orchestre était dirigé par M. Gabriel Pierné.

Salle Gaveau (Concerts Lamoureux) : Symphonie en *ut* majeur, Jupiter (Mozart), *Faunes et Dryades*, fragment symphonique (Roussel) — *Faniaisie* pour harpe et orchestre (Th. Dubois). — *Psyché*, poème symphonique (C. Franck). — *L'Apprenti sorcier*, scherzo pour orchestre (P. Dukas). — *Tasso*, poème symphonique (Liszt).

Le concert était dirigé par M. Camille Chevillard.



Concerts du 24 novembre :

Théâtre du Châtelet : (Concerts Colonne) : *Symphonie héroïque*, N° 3 (Beethoven). — Récit du Graal de *Lohengrin* (Wagner) et Chant de la forge de *Siegfried* (Wagner) par M. Burgstaller. — *Prélude à l'après midi d'une faune* (Debussy. — *Le Rêve* (Rubinstein), — *Rosée matinale* (Hugo Wolf) et le *Matin* (R. Strauss) par M. Burgstaller. — *Les heures dolentes* (Gabriel Dupont). — Fragment du *Crépuscule des Dieux* (Wagner)

Salle Gaveau (Concerts Lamoureux) : Première symphonie (Beethoven). — *En Bohême* (Balakirew). — Quatrième concert pour piano et orchestre (St-Saëns). — Suite lyrique en 4 parties (Grieg). — Ouverture de *Phèdre* (Mhassenet).



Concerts du 1er décembre :

Théâtre du Châtelet (Concerts Colonne) : *Symphonie pastorale* (Beethoven). — Air d'*Eugène Onééguine* (Tschaïkowsky). — Scherzo de l'*Apprenti sorcier* (P. Dukas). — Fragment de *la Faute de l'abbé Mouret* (Bruneau). — *Andante et variations* pour deux pianos (Schumann). — *A travers les cieux* (Tschaïkowsky). — *Crépuscule* (Rimsky-Korsakow). *Berceuse* (Gretchanicoff). — Fragment des *Troyens à Carthage* (Berlioz).

Salle Gaveau (Concerts Lamoureux) : 2e symphonie en *ré* majeur (Beethoven). — *Siegfied-Idyll* (Wagner). — *Rédemption* (César Franck). — *Allegro appassionato* (E. Lalo). — Fragments de *Tristan et Iseult* (Wagner). — *Marche héroïque* (St-Saëns).

Le concert était dirigé par M. Paul Vidal.



Voici revenir le temps des concerts. Ils sont plus nombreux que jamais, et leur foule, dès le début de la saison, rend la tâche de la critique de plus en plus lourde. Signalons parmi ces auditions :

Une série de quatre soirées donnée par l'*Edition mutuelle* de la Schola aux tendances jeunes et hardies.

Un très parfait récital de piano et violon par Mlle *Selva* et Mme *Diot*, le 7 décembre.

Puis : le 10 décembre : Salle Pleyel, M. *Georges Carles* et *Hélène Mirey*. Le 10 décembre : Salle des Agriculteurs, Mlle *Ethel Leginska*.



Notre collègue M. *Georges Houdard* a repris son cours libre à la Sorbonne, les mercredis à 4 heures. (Amphithéâtre Quinet). Le sujet choisi cette année par le conférencier est le suivant : « Le rôle de l'éducation dans l'intuiton rythmique musicale ».



On nous écrit de Boston pour nous signaler un concert intéressant du Symphony Orchestra, donné sous la direction du Dr Karl Muck, et qui contenait au programme, l'*Ouverture du Roi d'Ys* de Lalo, l'*Espana* de Chabrier, et une fort curieuse suite d'orchestre de *Loeffler Pagan poem*. Martin Loeffler est, comme on le sait, un des jeunes de l'école américaine et le succès d'une de ses œuvres, encadré de musique française, méritait d'être remarqué.

M. G. de Dubor vient de donner à Epernay une conférence fort goûtée sur les vieilles romances. Il a fait l'histoire de la romance à partir de Jean-Jacques Rousseau, la suivant dans ses transformations diverses, jusqu'au second Empire où elle disparaît pour faire place à la mélodie.

Mlle Sirbain, de l'Opéra-Comique, a chanté avec infiniment de goût huit romances choisies par le conférencier dans celles qui eurent le plus de vogue.



Rouen.

Notre collègue, Mme M. Capoy, vient d'inaugurer à Rouen une série de conférences sur l'histoire de la musique, qui ont rencontré un excellent accueil. Mme Capoy, solidement documentée, a présenté dans sa première causerie, l'état de nos connaissances sur la musique de l'antiquité, et a parlé dans la seconde, des trouvères et des troubadours, en ayant soin de joindre sans cesse des exemples chantés comme preuves de ses assertions.

Il est d'un bon augure pour la musicologie de voir ainsi se développer en province le goût de l'érudition et le désir de s'intéresser à l'histoire musicale. Nous félicitons Mme Capoy de contribuer à cette œuvre de décentralisation.



Le Mans.

« Les Auditions Classiques du Mans » publient leur programme de la saison 1907-08 ; il comprend :

Le *trio* Jacques Thibaud, Alfred Cortot et Pablo Casals ; le *quatuor* Soudant, Mmes Mellot-Joubert et Gaétane Vicq et M. Cazeneuve.

Ce groupe artistique, fondé depuis sept ans, s'est consacré à l'exécution des œuvres de la musique de chambre, par les plus grands artistes français et étrangers.



Ecole des Hautes Etudes Sociales.

La section de musique de l'Ecole a repris ses travaux. Nous nous ferons un devoir de tenir nos lecteurs au courant de ces conférences si intelligemment organisées, et suivies avec tant d'intérêt par tous ceux que passionne l'histoire musicale.

La musique sous la direction de notre collègue M. Expert prenait part, le 3 décembre dernier, à la première réception mensuelle, où le Comité de l'Ecole réunit ses amis. Nous avons entendu là ces charmantes polyphonies mondaines de la fin du XVI[e], qui conviennent tout à fait à des réunions de ce genre. Le sévère Du Caurroy lui-même s'était égayé pour la circonstance, tout en gardant cependant ce caractère de gravité contenue qui lui est particulier. Le chœur de M. Expert sonne bien, et se perfectionnera certainement encore. Il a la précision et l'entrain ; il gagnera la souplesse.

A Graz on a joué un opéra populaire du compositeur aveugle Bela von Uji, dont le poème est tiré du *Meunier et son enfant* de Rampach.



Rome va posséder une immense salle de concerts à l'ombre du Vatican. La salle Perosi sera inaugurée avec un nouvel oratoire : *Avinea,* du distingué compositeur-abbé.



Le *Sun* de New-York, déclare, dans un entre-filet qu'un marchand de livres anciens et rares a envoyé en Amérique et traduite en anglais une notice par laquelle il annonçait avoir à vendre, au prix de 42.000 marks un manuscrit original de Bethoven « 33 variations sur une valse de Diabelli ».

La circulaire se terminait ainsi : « Il faut espérer qu'une œuvre si rare restera dans la patrie de son auteur, car vendu au dehors , il devrait être considéré comme perdu. »

Le *Sun* demande pourquoi le si patriotique libraire a cru devoir rendre possible cet achat à l'étranger, en le faisant annoncer spécialement en anglais.

Maria Avani-Carreras, élève de Sgambati, a obtenu un gros succès en Norvège. Cette jeune pianiste se produira bientôt à Berlin et dans plusieurs villes de l'Allemagne.



Charles Pohlig, le nouveau directeur de l'orchestre de Philadelphie, n'a pas pu se soustraire aux reporters américains qui prophétisent à l'envi, d'après le sentiment du capellmeister, paraît-il, que Philadelphie deviendra un nouveau centre musical avant longtemps.



L'*Amoureux de Kandahor*, opéra de Reichwein a rencontré un accueil flatteur au théâtre de la ville de Breslau.



Giordano n'a pas eu de succès en produisant au théâtre lyrique de Milan son nouvel opéra *Marcella*.



Au concert festival donné à Francfort par l'Union philharmonique, une nouveauté, l'ouverture de l'opéra *Nârodal*, d'Otto Dorn, le compositeur de Wiesbaden a été accueillie très favorablement.



Piccini et Marie-Antoinette.

Le célèbre rival de Gluck, le compositeur Piccini fut un des hommes les plus dévoués à Marie-Antoinette lorsque la Révolution triompha.

De cette périlleuse dévotion il existe une preuve dans une lettre du musicien qui fait partie d'un recueil d'autographes mis récemment en vente à Berlin. Il y est raconté comment en 1791 il fut chargé par la reine prisonnière de porter un message à la reine Marie-Caroline et comment il avait accepté cette mission aussi dangereuse qu'honorable, avec enthousiasme et malgré les difficultés qui en rendaient l'exécution problématique. Du fait qu'un autre Piccini voulait s'attribuer le mérite de cette action, le musicien italien protesta vivement.

La dévotion de Piccini pour Marie-Antoinette fut d'autant plus admirable que la reine se montra toujours une Gluckiste fervente et qu'elle ne cachait pas son aversion pour la musique de Piccini.



Ouvertures Wagnériennes.

Un musicographe polonais, Marjan Dienstl, soutient qu'il existe un opéra de Wagner intitulé *Kosciuszko*, dont le livret aurait été écrit par Henri Laube, d'après l'histoire du général Kosciuszko, à qui l'Assemblée législative de 1792 accorda des lettres de naturalisation française. Mais un journal de Munich déclare que cet opéra n'existe point et que dans toute l'œuvre de Wagner, la seule chose qui ait un caractère polonais est une ouverture intitulée *Pologne*. Wagner, dans sa jeunesse, composa beaucoup de ces ouvertures et réussit difficilement à les faire exécuter, parce que tous les grands théâtres étaient réservés à l'opéra. Peu de gens connaissent de lui huit ouvertures qui furent composées de 1830 à 1837. A Munich, M. Mottl fera entendre prochainement quatre de ces compositions : celle qui fut écrite pour le drame de Rampach, *le Roi Eazo*, celle pour la comédie de Apel, *Colombo*, enfin *Pologne* et *Rule Britannia*. On ajoutera à ce programme la symphonie en *do majeur* composée en 1832.



Un théâtre lyrique flamand.

On a inauguré le nouveau théâtre flamand d'Anvers, œuvre de l'architecte Van Mecholen. Le monument est curieux par sa colonnade en granit rose et par ses décorations en marbre de Carrare de l'espèce la plus rare et de l'effet le plus heureux. Le nouveau théâtre peut contenir 1 500 personnes. Depuis quatorze ans, le vieux théâtre lyrique flamand avait fait goûter un répertoire complètement inconnu à Anvers. Au lieu d'un ouvrage choisi parmi ceux des auteurs allemands, hollandais ou scandidaves, on a donné pour la première fois, avec un grand sucès, la *Princesse d'auberge*, de Blockx qui fit le tour du monde. Cet ouvrage fit la fortune du vieux théâtre et l'on fit bien de le prendre pour inaugurer la nouvelle scène. Un public de choix, composé de toutes les personnalités politiques et artistique, a fait l'accueil le plus chaleureux à Blockx qui dirigeait son ouvrage en personne

Les Troyens d'Hector Berlioz ont été joués à Munich et à Vienne deux soirs de suite, par deux fervents admirateurs du maître, MM. Félix Mottl et F. Weingastner.



Le 31 octobre marqua le cinquantenaire de la représentation de la parodie du *Tannhaüser*, par Nestroy-Binder, donnée au théâtre de Vienne et à laquelle assistait Wagner qui s'y amusa fort.



M. Albert Coates, du théâtre d'Elberfeld, vient d'être nommé chef d'orchestre au théâtre de la Cour, à Dresde.

La Société des amis de la musique de Berlin, ont conçu le plan de jouer en mars prochain *Lelio* de Berlioz. Plusieurs journaux annoncent qu'à cette occasion, Louis Wullner se présentera sous le masque de Berlioz, mais il modernisera le personnage tout en respectant le génie musical du grand compositeur français.



En février prochain, à Dusseldorf, Jules Buths donnera, sous forme de concert, l'opéra de Peter Cornélius : *Gunlöd*.



A St-Pétersbourg, M. Gustave Mahler, donnera une série de concerts symphoniques sous le titre de « Concerts Schrœder » du nom des fameux fabricants de piano.



Nous apprenons que le Dr Charles Muck dirigera une suite de concerts symphoniques à Boston, dans le courant de la saison. Entre autres œuvres il jouera une symphonie de H. Bischoff, des variations de Max Reger, « l'Intermezzo Goldianini » de Bossi, un morceau d'orchestre de Schjelderup, *Nächtliche Heerschau*, d'Ertel, des suites de Recznicek, de Hugo Kaun, de Sekles, la symphonie de Wallenstein de d'Indy et une ouverture d'Homperdiack.

L'orchestre de Boston donnera également des concerts à New-York, Washington, Baltimore et Philadelphie.



La crise financière de New-York semble avoir influé sur les nombreux concerts qui se donnent dans cette ville et sur les théâtres.

C'est ainsi qu'en un mois, au Marothan, l'abonnement n'a pas atteint 100.000 dollars. Dans le même laps de temps le Metropolitan Opéra qui fait exception, a encaissé la somme énorme de 600.000 dollars.



A Oldenburg un comité présidé par le prince Esterhazy, a recueilli l'argent nécessaire à la construction d'une église en souvenir de Franz Liszt.



La chorale Philharmonique de Berlin a donné le 20 novembre, avec un brillant succès, le *Requiem* de Berlioz.

Le Gérant : MARCEL FREDET. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**..	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**..	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico**, danse espagnole (*va paraître*)..	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en** *sol mineur*.. ..	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles.**	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador.**	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**	7	50

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :

TD **Deuxième Concerto en** *la mineur*..	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**..	3 fr.	»
MF **Serenata Española**..	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**.	2	50

	Prix marqués	
F **Minuetto**..	2 fr.	»
MF **Mélodie**.	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air**.	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**..	2	50
TD **Mazurka de Concert**..	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Macietta**..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix**, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**..	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps.**	2	»
MF **Pavane**.	2	»
TD **Mazurka brillante**	2	50
MF **Aria**	1	75
D **Juanita**..	2	»
TD **Barcarolle**.	2	»
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano..	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré	3 fr.	»
D **Chant Elégiaque**, de l'Op. 29	2	»
D **Divertissement**, de V. d'Indy	2	50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo.	2	»
TD **Toccata** (tirée de la 5ᵉ Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor ..	2	»
TD **24 Caprices de Locatelli**, revus par A. B.	»	»

CHANOT
Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN
19, Hanover Square, Londres

D **Gigue**	3 sch.	



